

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pavla Savická

**K ikonografii italských renesančních desek ze svatebních truhlic na
příkladech ze sbírek Národní galerie v Praze**

On the Iconography of the Cassone Panels from the National Gallery in Prague

Za vstřícnost, cenné rady a za zpřístupnění jinak nedostupné literatury děkuji prof. PhDr. Lubomíru Konečnému, PhDr. Martinu Mádlovi, Ph.D., a PhDr. Petru Příbylovi, Ph.D. Můj hlavní dík ovšem patří vedoucímu mé práce doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D., za trpělivé vedení a důležité připomínky.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

Klíčová slova

cassoni, Florencie, renesance, ikonografie, Paridův soud, Únos Heleny, okřídlená Venuše

Keywords

cassoni, Florence, Renaissance, iconography, Judgment of Paris, Rape of Helen, winged Venus

Obsah

Úvod.....	7
1. Literatura	
1.1. Cassoni.....	11
1.2. Dosavadní výzkum pražských desek.....	12
2. Předpoklady	
2.1. Cassone.....	14
2.2. „Jako kdyby Donatello nikdy nežil.“ Otázka stylu.....	16
2.3. Ikonografie. „O magne vir, quam cupide te audirem!“.....	18
3. Ikonografie pražských desek	
3.1. Paridův soud.....	22
3.2. Únos Heleny.....	26
4. Venušina křídla	
4.1. Der liebe Gott steckt im Detail.....	29
4.2. Křídla <i>all'antica</i>	30
4.3. Venus Virgo.....	30
4.4. Za hranicemi Florencie.....	34
4.5. Venuše v masce.....	35
Závěr.....	37
Seznam použité literatury a pramenů.....	39
Seznam vyobrazení.....	41

Abstrakt

V době, kdy středověk již téměř končil, ale vyobrazení pohanských bohů se stále objevovala v tzv. vysokém umění jen zřídka, byly relativně prosté předměty doslova pokryté antickými příběhy a klasickými mýty. Malby na florentských svatebních truhlicích *quattrocenta* představovaly některé výjevy opomíjené nebo zapomenuté po staletí. Svatební truhlice, zvané *cassoni*, tak hrály důležitou roli ve formování profánního malířství italské renesance. Tato práce se zabývá dvěma deskami z *cassone* ze sbírek Národní galerie v Praze, Paridovým soudem a Únosem Heleny. Je zaměřena na jejich ikonografii a její zdroje. Větší pozornost je věnována postavě s křídly na hlavě z Paridova soudu. Ta je identifikována jako Venuše, která se ve florentském umění 15. století objevuje s křídly často. Zváženy jsou také možné literární zdroje tohoto specifického atributu.

Abstract

At the time when the Middle ages were almost, but not quite, gone and depictions of pagan gods in “high” art were still scarce, relatively common objects were covered with ancient stories and classical myths. On Florentine marriage chests of the *Quattrocento* reappeared some scenes that were neglected and forgotten for centuries. These chests, so called *cassoni*, played an important role in the renewal of secular painting in the Renaissance. This research looks at two *cassone* panels from the National Gallery in Prague, *The Judgment of Paris* and *The Rape of Helen*. It is focused on their iconography and its sources. Special attention is paid to the female figure with wings on her head that appears in *The Judgment of Paris*. She is identified as Venus, who is often depicted with wings in Florentine art of the 15th century. Possible literary sources are also considered.

Úvod

Předmětem této studie jsou dvě desky, které se nacházejí v Národní galerii v Praze ve Šternberském paláci. V kontextu vystavených děl rané italské renesance jsou to díla zcela ojedinělá svým tématem. Nezobrazují totiž křesťanské náboženské téma, ale dva pohanské výjevy, Paridův soud a Únos Heleny. Jejich středověká forma a dvorský styl ale působí tak, že je jen málokdo vnímá jako představitele progresivního proudu, který přinesl nová témata do dějin umění novověké Evropy. Stylově jsou tyto desky spíše dozvukem mezinárodní gotiky, než dílem pokročilého malířství *quattrocenta*. Charakter těchto maleb a jim podobných však svědčí mnoho o mentalitě florentských měšťanů, o nichž se domníváme, že snad nejlépe zosobňují to, co si obvykle představujeme pod pojmem renesance.

Díla, která stojí ve stínu velkých oltářních obrazů a nákladných fresek, prozrazují, jak Florentinové vnímali antickou tradici, co četli a jaké byly jejich hodnoty. V době, kdy byla monumentální malba vyhrazena čistě náboženským tématům, zdobily profánní příběhy předměty každodenního života, zejména truhlice, krabičky a skříňky. Oproti dílům určeným do kostelů se dodnes dochovalo z této tvorby jen nepatrné procento toho, co bylo vyrobeno. Přitom velká část těchto předmětů souvisela s nejdůležitějšími událostmi v životě jejich majitelů, s jejich narozením, svatbou a smrtí. Nesly rodové erby a vypovídaly o postavení, vzdělání a bohatství těch, kdo je dali zhotovit.

Pražské desky patří do vrstvy tvorby, která tvoří most mezi středověkem a renesancí. Vznikly pravděpodobně kolem poloviny 15. století a byly nejspíš součástí svatební truhlice. Přestože je tomuto typu malby věnována soustředěná badatelská pozornost již od začátku 20. století, mnoho otázek s ní spojených zůstává dosud nezodpovězených. Malované truhlice tvořily ve Florencii *quattrocenta* podstatnou část trhu s uměním, jen velmi málo z toho, co bylo vyrobeno, se ovšem dochovalo až dodnes. Ještě méně jich pak zůstalo zachováno v celistvé podobě. Většina desek byla v 19. století vyňata, přemalována a jednotlivě prodána. Nemalá část navíc nepřežila již předchozí období. Jako součást domácího mobiliáře tyto truhlice rychle zastarávaly a jejich styl se v průběhu jediného století, kdy byly malované svatební truhly v módě, rychle měnil. Ani pohanská témata, z dnešního pohledu jejich nejcennější přínos, jim zvláště neulehčila. Řada z nich jistě shořela na Savonarolových hranicích.

Zlomek toho, co bylo v *quattrocentu* vyrobeno, je navíc roztroušen po celém světě. Určení autorství, přesnější datace a spojení s konkrétními objednateli jsou proto u desek vytržených z kontextu jen velmi obtížné. To platí i v případě obou pražských exemplářů. Od 19. století, kdy se dostaly do sbírek Obrazárny, byly postupně připisovány nejrozumnějším autorům, často pouze na základě fotografií. Připsání konkrétnímu malíři je u podobného díla vždy značně nejisté a na tom, jak jsou tyto obrazy vnímány, mnoho nezmění. Ikonografický rozbor může přinést mnohem větší množství

informací a je také lepším nástrojem k zasazení těchto děl do jejich ztraceného kontextu. Ikonografii pražských desek byla však ve starší literatuře věnována jen malá pozornost. Vzhledem k poměrně malému množství stejně starých zachovaných obrazů s toutéž tematikou a k velké variabilitě ikonografie v první polovině 15. století jsou však pražské desky zajímavé i pro zahraniční badatele.

Ikonografický rozbor otevírá komplikovaný svět prolínajících se tendencí. Přežívající středověké tradice se snoubí s nově nastupujícím humanismem. Pohanští bohové a hrdinové měli v tomto období mnoho tváří. Jejich moralizovaná¹ nebo naopak romantizovaná středověká povaha se střetla s antickou tradicí, která byla po staletích viděna v novém světle. V *quattrocentu* mohla být Venuše postavičkou z romance, planetou, astrologickým znamením i znovuzrozenou pohanskou bohyní lásky. Byla to doba, kdy byla středověká verze legendy o Tróji poprvé konfrontována s Homérem, byť často vnímaným prostřednictvím nevalných překladů. Mnoho příběhů bylo náhle viděno z jiné perspektivy. Středověká tradice však byla stále silná a v mnoha případech ještě převládala.

Touha po návratu k autentickým antickým pramenům sice sílila, někdy se však stalo, že přes veškerou snahu uvízla na půli cesty. V polovině *quattrocenta* se ve Florencii objevilo nové zobrazení Merkura. Oproti starším variantám, které věrně následovaly popis antického boha, jak jej podali středověcí mytografové, neslo již prvky v podstatě klasické. Na jeho počátku stála kresba Cyriaka z Ankony podle helénistického reliéfu. Kromě toho, že se zachovala kopie této kresby, je její existence doložena rovněž v korespondenci Carla Avellina s Poggiem Bracciolinim. Dá se tedy předpokládat, že se její znalost značně rozšířila mezi florentskými intelektuály. Její variace se objevily na kartách, svatebních truhlách, v rukopisech a na medailích.² Přísně vzato se nejednalo o zobrazení zcela klasické. Dalo by se označit za spíše archaické, neboť Merkur-Hermés má na jeho předloze mimo jiné vous a odpovídá typu, který se vyskytoval již na černofigurových vázách. Proto už pro umělce *cinquecenta* ztratilo toto vyobrazení svůj půvab a upřednostnili klasičtější variantu. Mezitím se ovšem Cyriakův Merkur dostal díky řadě dřevorytů až za Alpy, kde se těšil popularitě ještě v 16. století.³

Tento případ, který jako první popsal Fritz Saxl, vykazuje podobnosti s vyobrazením Venuše s okřídlenou hlavou, typem, který se vyskytuje také na pražském Paridově soudu. To se objevilo ve zhruba stejné době a v okruhu stejných děl. Oba motivy jsou vyobrazeny na svatebních truhlicích, v rukopise iluminovaném Apolloniem di Giovanni a na medailích zhotovených pro Lorenza Tornabuoniho. Z italské produkce tento typ zmizel na počátku *cinquecenta*, ale v téže době pronikl do Záalpí, ačkoli pouze okrajově.

1 Ve smyslu rukopisů typu *Ovid Moralisé*

2 Jean SEZNEC: *The Survival of the Pagan Gods*, New York 1961, 199.

3 Erwin PANOFSKY / Fritz SAXL: *Classical Mythology in Mediaeval Art*, in: *Metropolitan Museum Studies*, 1933, Vol. 4, 258, 259.

Na první pohled by se okřídlená hlava Venuše na pražské desce mohla zdát nepodstatným detailem. Pro její interpretaci a pochopení hraje tento detail spíše vedlejší roli. Dá se podle něj sice určit identita vítězky, ale na celkovém vyznění výjevu to nic nemění. Jedná-li se však skutečně o samostatný ikonografický typ, který je pravděpodobně, podobně jako Cyriakův Merkur, slepou cestou na cestě za novým uchopením klasické tradice, mohl by být z pohledu historika umění nejzajímavější součástí pražského Paridova soudu. Venušině okřídlené hlavě proto věnuji poslední kapitolu, jejímž cílem je dokázat, že se jedná o do značné míry samostatný ikonografický typ, který byl sice fenoménem primárně florentským, ale jehož ozvuky se projeví i jinde. Záměrně se v této kapitole nevěnuji vyobrazením Venuše s křídly na zádech, neboť se domnívám, že se jedná o oddělené vizuální tradice.

V celé práci a speciálně v její poslední kapitole vycházím zejména ze spisů Abyho Warburga a jeho následovníků. Malby na florentských svatebních truhlicích se zdají být ideálním materiálem pro aplikaci metod spjatých s Warburgovým institutem. Profánní témata a zatím ještě neustálená ikonografie plná enigmatických detailů lákají k pečlivým interpretacím na základě řady antických, středověkých i raně novověkých textů. Cílem takových studií je objevit skryté významy a konotace. Tentýž materiál sebou ovšem přináší značná úskalí. Je nutné se ptát, nepřekračujeme-li meze interpretace, když složitá schémata aplikujeme na předměty denní potřeby. Truhlice byly sice luxusním a exkluzivním zbožím, stále však měly daleko ke studiolum vznešených vévodů. Dokonce i v případě, že budeme počítat s nadprůměrně vzdělaným objednavatelem, nemůžeme předpokládat, že by se hluboce zabýval lingvistickými otázkami a složitými odkazy v klasických textech. Ani malíři, kteří produkovali desítky podobných děl ročně, nemohli mít čas řešit podobné problémy. K tomu jim navíc většinou chyběly potřebné znalosti. Na druhou stranu jistě kopírovali mnoho témat a motivů bez úplného pochopení jejich zdrojů. Pár děl, která skutečně ilustrovala hloubku poznání a filosofii nejvzdělanějších humanistů, tak snad mohlo ovlivnit i běžnou produkci umělecké dílny. Věřím, že díky tomu je zvolená metoda obhajitelná i v případě pražských desek. Některé teorie, které se nám dnes mohou zdát složité a nesrozumitelné, mohly být tehdy součástí běžného vzdělání, nebo tvořit součást konvenční soustavy vizuálních znaků. Velmi podobně má v dnešní době skoro každý určitou představu o teorii relativity, aniž by ji musel do důsledků chápat.

Druhým pomyslným východiskem této práce jsou dějiny zaměřené na sociální kontext vzniku svatebních truhlic a jim podobných děl. Svatební tradice a zvyky, vztahy v rodině a představy o její vhodné reprezentaci hrály nezanedbatelnou roli i při výběru a formování ikonografie. Přízemní praktické otázky života v 15. století jsou v tomto případě přinejmenším stejně důležité jako díla klasiků.

Oba tyto přístupy se vzájemně doplňují a překrývají. Mým cílem je zasadit pražský Paridův soud a Únos Heleny do kontextu děl, myšlenek, literatury, tradic a zvyků, do kterého patřil. Jde o cíl ideální, jehož dosažení je sice v zásadě nemožné, ale cesta k němu je celkem zábavná a mimoděk lze při jejím sledování narazit na mimořádně zajímavé informace.

1. Literatura

1.1. Cassoni

Základní literatura k ikonografii italských svatebních truhlic je trojího typu. Zaprvé jsou to katalogy a souborné práce, které se věnují primárnímu materiálu. Základním a zároveň prvním dílem toho typu je kniha Paula Schubringa z roku 1915 *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*.⁴ Řadu dalších katalogů vydaly jednotlivé sbírky a k tématice svateb, lásky a předmětů s nimi spojených se konalo v poslední době několik výstav.⁵

Další skupinou odborných děl, která se zabývají *cassoni*, jsou knihy a články zaměřené směrem ke kulturně-historickým otázkám, k sociální problematice a genderu. Ikonografie je samozřejmě součástí těchto studií, slouží ale zejména jako nástroj k demonstraci sociálních struktur a stereotypů. Z řady studií, které vyšly v posledních letech, vycházím zejména z knihy Jacqueline Musacchio *Art, Marriage and Family in the Florentine Renaissance Palace*.⁶

Literatury, která by se zabývala výhradně ikonografií svatebních truhlic, je relativně málo a ve většinou se jedná o úzce zaměřené články. Nejlepším východiskem jsou proto díla zaměřená obecně na profánní ikonografii raného novověku. *Cassoni* stojí málokdy v centru jejich pozornosti, ale přesto se objevují v takto zaměřených studiích již od počátku 20. století. Ještě před tím, než se italským svatebním truhlicím začal věnovat Paul Schubring, zmínil je v řadě svých článků a přednášek Aby Warburg. Ten ostatně stojí na počátku výzkumu jak jejich ikonografie tak jejich funkce a postavení v kontextu ostatních uměleckých děl. Na svatební truhlice nezapomněli ani jeho pokračovatelé nezávisle na tom, jakým směrem Warburgovy metody rozvíjeli.

Fritz Saxl i Erwin Panofsky se nejednou dotkli otázek spojených s tímto okruhem děl, ačkoli Panofsky *cassoni* programově vyřadil ze svých teorií o oddělení formy a obsahu v průběhu středověku a jejich sjednocení v renesanci.⁷ Ernst Gombrich napsal v 50. letech přelomový článek o Apolloniovi di Giovanni a humanistických tendencích v jeho díle.⁸ Přestože se malbami na truhlicích zabývají pouze okrajově, jsou pro výzkum jejich ikonografie zcela zásadní také knihy Edgara Winda a Jeana Sezneca,⁹

4 Paul SCHUBRING: *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915

5 Například *Art and Love in Renaissance Italy* v *Metropolitan Museum of Art* v New Yorku v roce 2009 a *Virtù d'Amore Pittura nuziale nel quattrocento fiorentino* v *Galleria dell'Accademia* v roce 2010

6 Jacqueline Marie MUSACCHIO: *Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace*, New Haven 2008

7 Erwin PANOFSKY: *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York 1969, 171.

8 *Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen through the Eyes of a Humanist* poprvé vyšlo v *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* v roce 1955, dále citováno dle: Ernst GOMBRICH: *Norm and Form*, London 1966

9 Edgar WIND: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Oxford 1980, SEZNEC (pozn. 2)

kteře se věnují zejména různým interpretacím a pojetím pohanských bohů ve středověku a v renesanci. To, že zájem o studium ikonografie svatebních truhlic a jejího vztahu k dílům tradičně považovaným za vyšší umění, rozhodně neklesá, dokládá recentní příručka *Mirror of the Gods* od Malcoma Bulla.¹⁰ Ten přikládá malbám na *cassoni* značný význam.

Vzhledem k povaze mé práce je bibliografie nutně pouze výběrová. Pražským deskám se ale dosud z ikonografického hlediska monograficky téměř nikdo nevěnoval.

1.2. Dosavadní výzkum pražských desek

Do Čech se obě desky dostaly ve druhé polovině devatenáctého století, kdy je v Římě zakoupil malíř František Sequens. Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel je věnoval v roce 1883 jejich další majitel, architekt Antonín Viktor Barvitiu.¹¹ Přestože byly od té doby přístupné veřejnosti, nebyla jim věnována větší pozornost. V české odborné literatuře jsou zmiňovány pouze v katalozích, přičemž se většinou jedná jen o stručná hesla. Uveden je pouze autor, přibližná datace a krátký popis. Jediným údajem, který byl v průběhu času opakovaně přehodnocován, zůstává autorství, jehož definitivní určení je však téměř nemožné.

V katalozích expozice v Rudolfinu nejsou desky spojeny se žádným konkrétním malířem, autor je uveden pouze jako florentský mistr. První, kdo se pokusil pražské desky přiřadit konkrétnímu autorovi, byl německý badatel Paul Schubring.¹² Ve své knize z roku 1915 *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, která je dodnes největším katalogem maleb tohoto druhu, zahrnul pražské desky do skupiny děl, která přiřadil anonymnímu malíři, kterého označoval jako Mistra Paridova soudu. Toto zařazení převzal Raimond van Marle v *The Development of the Italian Schools of Painting, Volume X*, ale pražské desky považoval za slabší díla z okruhu tohoto malíře.¹³

Schubringova vlivná kniha zajistila místo pražských desek v kánonu cassonové malby. Díky tomu neunikly pozornosti několika zahraničních badatelů, zároveň se však v literatuře často opakují chyby, kterých se Schubring dopustil při popisu ikonografie. Ty převzal i anglicky psaný katalog italských maleb ze sbírek Národní galerie z roku 1999, který obsahuje nejrozsáhlejší zprávu o těchto malbách, jaká dosud vyšla.¹⁴ Atribuce byla od publikace Schubringovy knihy několikrát změněna. Mistr Paridova soudu se objevuje jako autor desek ještě v katalogu z roku 1971.¹⁵ V katalogu výstavy

10 Malcom BULL: *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*, London 2005

11 Olga PUJMANOVÁ / Petr PŘIBYL: *Italian Painting c. 1330-1550*, Praha 2008, 46-47.

12 SCHUBRING (pozn. 4) 260.

13 Raimond van MARLE: *The Development of the Italian Schools of Painting, Volume X*, Haag 1928, 571.

14 PUJMANOVÁ / PŘIBYL (pozn. 11) 46-47.

15 Oldřich J. BLAŽÍČEK: *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění*, Praha 1971, 33.

italských gotických a renesančních obrazů, která proběhla v roce 1987 v Praze, jsou malby pouze zmíněny bez uvedení autora.¹⁶ V katalogu z roku 1988 je uvedena ojedinělá atribuce Apolloniovi di Giovanni di Tommaso.¹⁷ Tento nepravděpodobný přípis byl změněn v roce 1997, kdy italští badatelé Luciano Bellosi a Margaret Hainesová zařadili pražské desky mezi díla z okruhu Giovanniho di Ser Giovanni Lo Scheggii, Massacciova bratra. Jako jejich možného autora uvádí Antonfrancesca dello Scheggia, mistrova syna, který s ním pracoval ve společné dílně. Jejich atribuci převzaly novější katalogy a je také uvedena v současné expozici ve Šternberském paláci.

Ikonografických otázek spojených z pražskými deskami se ve svých člancích dotkli pouze zahraniční badatelé, Luisa Vertova¹⁸ a Jerzy Miziolek.¹⁹ Vertova upozornila na Schubringův omyl při určování totožnosti bohyň ve scéně Paridova soudu a věnovala také pozornost Únosu Heleny, zejména vzájemné pozici obou postav, kterou srovnávala s vyobrazením Herkula a Antea.²⁰ Miziolek zařadil pražské desky do kontextu podobných maleb, které zobrazují Paridův příběh.

V roce 2001 proběhl průzkum obou maleb a Jiří Třeštík je následně restauroval. Desky jsou z topolového dřeva potaženého lněným plátnem. To je pokryto vrstvou sádrového podkladu, do něhož je provedena rytá kresba. Patrná je také přípravná kresba štětcová malba černé barvy. Podmalbu inkarnátu tvoří zelená základní vrstva, krajinné prvky jsou podloženy vrstvou olovnaté běloby. Malba je provedena technikou vaječné tempery.²¹

16 Olga PUJMANOVÁ: Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách, Praha 1986, 26.

17 Jiří KOTALÍK (ed.): Staré evropské umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Šternberský palác, Praha 1988, 63.

18 Luisa VERTOVA: Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 42, 1979, 117, 119.

19 Jerzy MIZIOLEK: The Story of Paris and Helen in Italian Renaissance domestic paintings from Lanckoronski collection, in: Światowit, tom V, Fasc. A, 2003, 22, 24.

20 VERTOVA (pozn. 18) 117.

21 Jiří TŘEŠTÍK: Restaurátorská zpráva ze dne 10.12. 2001 (nepublikovaný strojopis, Národní galerie v Praze)

2. Předpoklady

Jak připomíná sir Ernst Gombrich, lidé přesvědčení, že jde o parodii, se při tragédii smějí. Stanovení žánru je prvním krokem při interpretaci jakéhokoli uměleckého díla. Na základě literární teorie zdůraznil tento fakt Gombrich ve svém eseji *Aims and Limits of Iconology*.²² V případě pražských desek je sice základní ikonografické určení jasné a zásadní omyl nepravděpodobný, souvislosti, ve kterých vznikly, jsou však natolik specifické, že se od nich nutně odvíjí veškerá další interpretace.

2.1. Cassone

Ve Florencii patnáctého století vzniklo umělecké odvětví, jež mělo zásadní význam pro formování sekulární ikonografie evropského umění. Ještě před tím, než scénu ovládly mytologie Sandra Botticelliho, se bohové a bohyně klasických bájí, hrdinové i nestvůry objevovali na truhlicích a na obkladech stěn. Předměty, které byly v jiných obdobích běžnými produkty uměleckého řemesla, poskytovaly ve Florencii *quattrocenta* prostor pro pohanské mýty, milostné příběhy a zábavné i poučné anekdoty. Mnohdy se jedná o jedny z prvních vyobrazení svého žánru. V tom hraje nemalou roli materiál, neboť dřevěné desky se zachovaly častěji než nástěnné malby, které ve středověku v soukromých obydlích zobrazovaly obdobná témata. Nejdůležitějším faktorem však byl obnovený zájem o antickou literaturu v renesanční Itálii a snaha Florencie najít oporu a vlastní legitimitu v Římské říši a jejím dědictví.

Mobiliář florentské domácnosti 15. století nebyl nijak zvlášť bohatý. Jeho základní součást tvořily truhlice, kterých měly bohatší rodiny celou řadu. Nejzdobnější z těchto truhlic byly většinou pořízeny u příležitosti svatby. Pár malovaných a zlacených truhel sloužil k přenosu nevěstiny výbavy z domu jejího otce do domu ženicha. Výsadní pozici mezi ostatními kusy nábytku měly v období mezi sedmdesátými léty 14. století a třetí čtvrtinou 15. století, kdy byly vyzdobeny složitými malovanými narativními cykly.²³ Do tohoto období spadají také pražské desky, které svým stylem i ikonografií odpovídají svatebním truhlicím a s největší pravděpodobností byly součástí jedné z nich.

Dnes se pro italské malované truhlice používá pojem *cassoni*, který je ovšem poněkud anachronický. Terminologie nebyla ustálená, svatební truhly byly však většinou zaznamenány jako *forzieri*. Označení *cassoni* použil prokazatelně až Giorgio Vasari, který však jejich výrobu popisuje

²² Ernst GOMBRICH: *Symbolic images*, Oxford 1978, 5.

²³ MUSACCHIO (pozn. 6) 6.

jako zastaralý zvyk.²⁴ V životopise Della Delliho Vasari s jistým údivem konstatoval, že nejen *cassoni*, ale také další součásti domácího mobiliáře byly nákladně malovány, a to i nejlepšími malíři té doby. Postavení umělců se od konce *quattrocenta* do Vasariho dob pronikavě změnilo. Vasari se domníval, že jeho současníci by se již k podobným úkolům nesnížili.²⁵ *Cassoni* však byly ještě ve Vasariho době součástí takřka všech florentských paláců. Staré truhlice, které nesly rodové erby, se staly sice důležitými, ale pouze památnými předměty.

Ani ne o sto let dříve byl ovšem význam *cassoni* mnohem větší. Při svatebním rituálu byly nesený v procesí, které bylo neviditelnější a nejveřejnější součástí svatby. Většina obřadů se v té době ve Florenci neuzavírala v kostelích, ale v soukromí. Přítomnost kněze nebyla nezbytně nutná, svazek se uzavíral před notářem. Průvod byl proto důležitý pro demonstraci svazku v komunitě a naskýtal také příležitost k prezentaci bohatství participujících rodin. Brucia Witthoft se domnívá, že právě přílišná okázalost těchto průvodů vedla ke vzniku zvyku přenášet výbavu nevěsty v truhlách.²⁶ Původně byly předměty a šaty nevěsty přenášeny jednotlivě, tak aby byly vystaveny každému na odiv. V roce 1337 byl v Lucce zaveden zákon, že výbava musí být nesena v uzavřené truhle, aby se předešlo zbytečnému předvádění majetku. Podobný vývoj se pravděpodobně opakoval na více místech.

Florence měla řadu zákonů proti přepychu, z nichž většina byla vynalézavě obcházena i porušována. *Cassoni*, jež původně měly skromně ukrývat nejcennější části věna, se samy staly jednou z jeho nejdrazších položek. Jejich pořízení nebylo nezbytně nutné, ale u bohatších rodin byla svatba bez nich výjimečná. Stejnému účelu mohly posloužit jednoduché košíky, které však byly spíše náhradním řešením v případě, že truhlice nebyly včas zhotoveny nebo když se rodiny nedohodly na tom, která část je dodá. Zdá se, že neexistovalo ustálené pravidlo, které by určovalo, kdo má truhlice zakoupit. Od konce 14. století do zhruba poloviny 15. století bylo častější, aby *cassoni* pořídila rodina nevěsty, od poloviny století bylo naopak běžnější, když truhlice zaplatil ženich nebo jeho rodina. Důvodem této změny mohl být výrazný nárůst počtu kusů nábytku v domech. Nevěsta se vždy stěhovala do ženichova domu, případně do domu jeho otce. Ženich byl tak zodpovědný za výbavu a truhlice pořizoval najednou se zbytkem mobiliáře a výzdoby. *Cassoni* byly vedle postele nejdůležitější součástí ložnice, musely být proto sladěny se zbytkem místnosti. Je tedy logické, že povinnost objednat a zaplatit je přešla na ženicha.²⁷

Není také úplně jasné, zda byly *cassoni* vyráběny na zakázku, nebo jestli je dílny vyráběly na

24 Giorgio VASARI: *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*. Tomo II, Firenze 1878, 148.

25 *ibidem* 149.

26 Brucia WITTHOFT: *Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 3, 1982, 51.

27 MUSACCHIO (pozn. 6) 136.

sklad. Je pravděpodobné, že alespoň část truhlic byla prodána jako hotový výrobek²⁸ a přidány byly pouze erby příslušných rodin. Na druhou stranu se zachovaly záznamy o objednávkách, které udávaly požadované rozměry i detaily kování. V takovém případě ovšem objednavatel riskoval, že se nepodaří zakázku dokončit včas, jak se to stalo Marcu Parentimu.²⁹ Ten si objednal dvojici truhlic u Domenica Veneziana; jejich výroba se zpozdila natolik, že byl Parenti nucen použít při svatbě jiné, méně zdobné. Za normálních okolností ale musela být výroba velmi rychlá. Podle záznamů dodala dílna Apollonia di Giovanni a Marca del Buono cassoni až pro třiatdvacet výbav ročně. Většina truhlic byla objednávana v párech, což znamená, že týdně musely být dokončeny jedna až dvě *cassoni*.³⁰ V takto vytížené dílně pracovala řada pomocníků, která byla schopná samostatně kopírovat a malovat jednotlivé výjevy, což dnes značně znesnadňuje atribuci.

Celá truhlice mohla být zhotovena v jedné dílně, jak tomu bylo v případě Lo Scheggii, který truhly vyráběl i maloval, nebo mohl malíř najmout truhláře, popřípadě naopak. Jisté je, že malíř mohl malbu provést až na hotové truhlici. To bylo sice obtížné, ale při zasazování již pomalovaných desek do truhlice by hrozilo jejich poničení.³¹

2.2. „Jako kdyby Donatello nikdy nežil.“ Otázka stylu

Účelem svatebních truhlic bylo ukrýt a chránit drahocenné šaty, překrásné šperky a nevšední pokrývky hlavy a to nejen v průvodu, ale také po léta po svatbě, kdy byly součástí ložnice sezdaného páru. Přesto však nebyla všechna nádhera jejich obsahu zcela skryta očím přihlížejících a návštěv. Téměř na žádné z nich nechyběli dámy a pánové bohatě oblečení ve velmi podobných šatech, jaké byly uloženy v truhle samotné. Ve scénách z florentského života jsou látky, šperky, a zdobné účesy s doplňky provedeny do posledního detailu. Naprosto stejně jsou ovšem oblečení také hrdinové klasických příběhů, římscí císařové i bohyně. I oni vypadají jako bohatí italští nebo francouzští aristokraté. V realismu, zjemnělosti a plošnosti kompozice přežíval mezinárodní gotický sloh středověkých dvorů. Podle Fredericka Antala to odpovídalo vkusu střední třídy, která napodobovala starou feudální aristokracii. „*Stejně i na těchto obrazech je vytvořen jakýsi aristokratický svět snů. Toto tíhnutí k mírně archaickému světovému názoru se odráží v jejich mírně archaickém slohu, obrazy mají archaickou tendenci, poněvadž ji měl sám život.*“³² Před Antalem označil Aby Warburg sloh florentských *cassoni* jednoduše *alla francese* a považoval jej za největší překážku, která dlouhou dobu bránila důslednějšímu

28 Michael BAXANDALL: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1988, 1.

29 MUSACCHIO (pozn. 6) 7.

30 Ernst GOMBRICH (pozn 8) 15.

31 MUSACCHIO (pozn. 6) 141.

32 Frederick ANTAL: *Florentské malířství*, Praha 1954, 270.

aplikování prvků a formy *all'antica*.³³

Ernsta Gombricha vedl tento „archaický sloh“ k názoru, že tvorba malířů *cassoni* zůstala překvapivě nezávislá na zbytku uměleckého vývoje a přebírala pouze minimum podnětů. „*It is as if Massaccio or Donatello had never lived and the International Style, as exemplified by Gentile da Fabriano, had been allowed to develop, undisturbed, into next generation.*“³⁴ To samé ovšem platilo v mnoha ohledech i o Gozzolim³⁵ a podle Erwina Panofského se dokoce týkalo veškeré malby počátků *quattrocenta*. Proto, když citoval Gombricha, vynechal záměrně zmínku o Masacciovi a původní větu zkrátil na „*as if Donatello never had never lived.*“³⁶ Zdůraznil, že zatímco Donatellovy sochy s křesťanskou tematikou mají v podstatě antickou formu, klasická témata na *cassoni* jsou provedena v gotizujícím slohu. Toto zvláštní rozdělení však nezahrnul do svého principu oddělení (*principle of disjunction*), pouze se domníval, že vývoj směrem k antikizujícím formám probíhal různě rychle v závislosti na médiu. Až Mantegna podle něj učinil pro malbu totéž, co Brunelleschi pro architekturu a Donatello pro sochařství. Architektura, která se objevuje na obrazech, má klasické formy, postavy které ji obývají jsou však oblečeny v soudobém florentském oděvu. Obraz ne nepodobný tomu, jak to ve Florencii 15. století pravděpodobně skutečně vypadalo.

Nejasné hranice mezi jednotlivými žánry navíc znemožňují definici vyhraněného slohu. K demonstraci svého tvrzení o specifičnosti malby na *cassoni* si Ernst Gombrich zvolil loveckou scénu z jedné truhlice od Apollonia di Giovanni a Lov Paola Ucella.³⁷ Kontrast, který tyto dvě malby vytvářejí, je na první pohled patrný. Dvorský půvabná kompozice Apollonia di Giovanni má v sobě skutečně něco až egyptského³⁸ a je variací na výjevy, známé rovněž z tapisérií. Postavy na malbě Paola Ucella se naproti tomu pohybují v trojrozměrném světě. Střed obrazu, zdá se, leží v hloubi lesa. Trefné srovnání dvou obrazů ovšem plní svůj účel jen z části. Někteří badatelé se totiž domnívají, že také Paolo Ucello maloval *cassoni*³⁹ a samotný Lov patrně patřil mezi *spalliere*, druh výzdoby s *cassoni* těsně spjatý.⁴⁰

33 Aby WARBURG: *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999, 171.

34 GOMBRICH 1966 (pozn. 8) 18.

35 ibidem

36 PANOFSKY (pozn. 7) 170.

37 GOMBRICH 1966 (pozn. 8) 18.

38 ibidem

„*There is something almost Egyptian in the way his manikins are spread out in full view; wherever possible they have to show both arms and legs and this strain gives to his figures in motion the curiously restless and unstable appearance that is one of the hallmarks of his style.*“

39 Jerzy MIZIOLEK: *The "Odyssey" Cassone Panels from the Lanckoroński Collection: On the Origins of Depicting Homer's Epic in the Art of the Italian Renaissance*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 27, 2006, 60.

40 Martin KEMP / Ann MASSING / Nicola CHRISTIE / Karin GROEN: *Paolo Uccello's 'Hunt in the Forest'*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 133, 1991, 165.

2.3. Ikonografie. „O magne vir, quam cupide te audirem!“

Komplexní narativní scény i menší výjevy, které pokrývají dřevěné truhlice, jsou hlavním předmětem zájmu dnešních badatelů. V dobových pramenech jim je však věnována jen mizivá pozornost. V soupisech majetku, které jsou určujícím vodítkem, jsou sice svatební truhlice zaznamenány, jejich ikonografie ovšem v naprosté většině případů nikoli. Popsány jsou rozměry, materiály i technika provedení, tedy všechny údaje nutné ke stanovení peněžní hodnoty. Dokonce ani v případě, že se zachovala objednávka s přesným popisem, jak je tomu v případě svatby Marca Parentiho, však nebývá námět zmíněn.⁴¹ Důvodem nebyl malý význam, který by mu snad byl přikládán, ale fakt, že byl brán jako samozřejmost. Velikost, detaily provedení a použité materiály zásadně ovlivňovaly cenu díla a řemeslník by na nich mohl šetřit, smlouva ho proto zavazovala k dodržení předem daných parametrů. Také v případě inventářů hrálo hlavní roli vyčíslení ceny, jaký příběh je na truhlici namalován nebylo rozhodující. Na námětu se dalo dohodnout relativně rychle a přesto, že ikonografie byla pro objednavatele jistě důležitá, stačila k jejímu zadání zpravidla ústní dohoda.

Nedostatek přesnějších údajů komplikuje spojení dochovaných truhlic se záznamy o nich, atribuce i spolehlivé určení námětů. Podle Vasariho byla témata maleb na *cassoni* převzata převážně z Ovidia a dalších básníků a dále pak z řeckých a latinských historiků, popřípadě z příběhů o lásce a kláních.⁴² Záleželo na vkusu objednavatele. Tento popis v podstatě vystihuje vzorek dodnes dochovaných truhlic. Větší část z nich odpovídá při letmém pohledu známým výjevům z Homéra, Ovidia, Vergilia, Livia a Plutarcha. Za hlavní zdroj tyto autory označil také Paul Schubring.⁴³ Při detailnější analýze se však často ukáže, že přestože mají dané náměty svůj původ v latinské nebo dokonce řecké literatuře, předlohou pro ně byly zlidovělé verze těchto příběhů, mnohdy s kořeny hluboko ve středověku.⁴⁴

Cassoni stojí na hraně dvou světů, jejichž rozlišení se stalo předmětem řady studií, ale jejichž hranice se prolínají a překrývají. Čerpají stejně ze středověké tradice jako ze znovu objevených klasických textů, jež stály ve středu zájmu renesančních humanistů. Přístup ke starověkým pramenům byl často komplikovaný a pro většinu i velmi vzdělaných Florentinů se situace od Petrarcových dob změnila jen málo. Zejména texty psané řecky byly na začátku renesance jen obtížně přístupné.

41 MUSACCHIO (pozn. 6) 7.

42 VASARI (pozn. 24) 148.

„E le storie che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo piu di favole tolte da Ovidio e da altri poeti; ovvero storie raccontate dagli storici greci o latini; e similmente caccie, giostre, novelle d'amore, ed altre cose somiglianti, secondo che meglio amava ciascuno.“

43 SCHUBRING (pozn. 4) 29.

44 Caroline CAMPBELL: Lorenzo Tornabuoni's History of Jason and Medea series. Chivalry and classicism in 1480s Florence, in: *Renaissance Studies*, Vol. 21, 2007, 1-19; MIZIOŁEK 2003 (pozn. 19) 15-31.

Petrarca vlastnil řecký rukopis obsahující oba Homérovi eposy, řecky však uměl jen velmi málo. Svou touhu číst Homéra a zároveň zoufalství nad neschopností mu porozumět vyjádřil v dopise Nicolu Sigereovi: „*sine qua Homerus tuus apud me mutus, imo vero ego apud illum surdus sum. Gaudeo tamen vel aspectu solo et sepe illum amplexus ac suspirans dico: 'O magne vir, quam cupide te audirem!*'“⁴⁵ Ještě za Petrarцова života sice přeložil Homéra Leontius Pilatus, ale kvalita jeho textu nebyla příliš velká. Málokdo tak mohl opravdu slyšet Homéra ještě na počátku patnáctého století. Většina příběhů, které dnes automaticky spojujeme s Homérem, tak byla namalována na základě jiných textů. Výjimečné postavení malby na florentských svatebních truhlicích spočívá v tom, že v některých případech byly výjevy na nich po staletích skutečně prvními ilustracemi klasických textů. Malby, které zdobí svatební truhlice z dílny Apollonia di Giovanni, vycházejí z Odysseie. Apollonio se tak dostal do situace, kdy musel vytvořit zcela nová ikonografická schémata k textu, k němuž nebyly známy žádné ilustrace.

Přestože v mnoha jiných případech existovaly vzory alespoň v rukopisech nebo na tapisériích, museli malíři florentských truhlic vymýšlet a přetvářet kompozice sekulárních příběhů, ještě před tím, než se staly předmětem monumentální malby. Mnohé z postav se opakovaly stále ve stejných pozicích a někdy docházelo k vizuálním výpůjčkám z jiných vyprávění, které nedávají zcela smysl.⁴⁶ Přesto malíři *cassoni* formovali způsob, jakým byla tato témata zobrazována po staletí.

Z našeho pohledu je tato směs středověké tradice a klasických téma v hávu internacionální gotiky jakýmsi přechodným stupněm mezi gotikou a pravou plnokrevnou renesanční malbou. Pro Apolloniovy současníky šlo však o harmonický celek a sám Apollonio di Giovanni si za své umění vysloužil přezdívku toskánský Apelles, kterou ho obdařil Ugolino Verino.⁴⁷

Bez výraznějšího stylového odlišení se na svatebních truhlicích objevovaly vedle klasických mytologií také příběhy z renesančních novel, v čele s *Dekameronem* Giovanni Boccaccia, a starozákonní příběhy, zejména ty o Ester, Juditě, Zuzaně nebo královně ze Sáby, které mohly posloužit jako dobrý příklad ženám i dívkám v domácnosti. Nový Zákon měl v domovech Florentinů až na výjimky vyhrazeno jiné místo.

V průběhu času se ikonografie truhlic podstatně měnila. Obecně se dá říct, že se zájem kolem poloviny patnáctého století přesunul od romancí a lidové literatury k antickým bájím a historiím.⁴⁸ Ranější desky také reflektovaly popularitu Boccacciova *Dekameronu*, zatímco později byla upřednostňována témata povzbuzující občanský humanismus.⁴⁹

45 Francesco PETRARCA: *Epistole familiares*, Liber XVIII, viz: MIZIOLEK 2006 (pozn. 39)

46 MIZIOLEK 2006 (pozn. 39) 71.

47 GOMBRICH 1966 (pozn. 8) 12.

48 MUSACCHIO (pozn. 6) 149.

49 ibidem

V souvislosti s ikonografií *cassoni* je také často zdůrazňován její morální význam. Předpokládá se, že náměty pro svatební truhlice byly vybírány zejména se zřetelem k nevěstě. Měly ji poučit a inspirovat. Této tezi se však poněkud přičí řada truhlic, jejichž hlavním tématem jsou hrdinské skutky mužů a ještě více ty, na nichž jsou vymalovány čistě válečné scény. Situaci navíc komplikují i jinak příkladné výjevy s mileneckými páry a svatbami v případě, že se jedná o dvojici jako Jáson a Medea, oslava jejichž svazku na svatebních truhlicích je z dnešního pohledu velmi zvláštní. Klasické příběhy byly ovšem tolikrát převyprávěny a pozměněny, že se často dal jeden a tentýž vnímat jako ukázka vzorného manželství i jako děsivý odstrašující příklad. Záleželo na tom, jaký z mnoha literárních pramenů dostupných ve Florencii patnáctého století si malíř, potažmo objednavatel, zvolil. Objednavatel byl vždy muž, ať už otec nebo manžel nevěsty. Téma, jaké vybral, prezentovalo v první řadě jeho vkus a vzdělání, až v druhé řadě bylo určeno pro poučení nevěsty. Moralizující námět byl ovšem v mnoha případech žádoucí a Leon Battista Alberti taková témata doporučoval jako nejvhodnější výzdobu soukromých světnic.⁵⁰ Zdaleka nešlo jen o vzdělání a inspiraci novomanželského páru. Obrazy měly podle tehdejších představ vliv také na plodnost matky a vývoj dítěte v těhotenství.⁵¹ Stejně, jako byl Jákobův dobytek pruhovaný, protože vzešel z kusů, které se pářily před koryty s oloupanými pruty (Gen 30,37-43), měly být krásnější ty děti, jejichž matky viděly ve správný moment vhodné obrazy. Alberti výslovně zmiňuje portréty důstojných mužů hezkého vzhledu.⁵² Snad měli mít hrdinové zobrazení na svatebních truhlicích obdobně pozitivní vliv.

Krása, plodnost a smyslnost, zbožnost a povinnost, příběhy o lásce a dobrodružství i morální příklad, staleté svatební tradice a humanismus. Domnělé protiklady stojí v případě italských *cassoni* bok po boku. Nakonec je nutné si uvědomit, že tyto truhlice byly v první řadě součástí každodenního života Florent'ánů. Příběhy, které je zdobily, se šířily hlavně vyprávěním a mnohé z nich znali od dětství muži i ženy, bohatí i chudí. Až v druhé řadě se jednalo o umělecká díla v našem slova smyslu a o ilustrace k literárním pramenům.

Všichni jsme znali Romea a Julii ještě dříve, než jsme viděli nebo četli Shakespearovu hru. Stejně tak Florent'ané znali Parida a Helenu, Aenea a Didonu. Také dnes divadla často uvádí Shakespearova dramata v kostýmech, jež jsou buď zcela modernizované, nebo se jedná o kombinaci

50 Leon Battista ALBERTI: *De re aedificatoria libri decem*, Argentorati [Štrasburk] 1541, 135.

„*Vel adesse potius uelim quae poetae ad bonos mores confinxerint: uti illud Daedali: qui ad Cumas in foribus Icarum uolantem pinxit.*“

51 GOMBRICH 1966 (pozn. 8) 21.

52 ALBERTI (pozn. 50) 135.

„*Ubi uxoribus conueniant non nisi dignissimos hominum et formosissimos uultus pingas monent. Plurimu.n.habere id momenti ad conceptus matronarum et futuram speciem prolis ferunt.*“

současného vkusu a toho, co pokládáme za historické. Publikum to přijímá stejně automaticky, jako Ugolino Verino přijal hořící Tróju Apollonia di Giovanni. Tak jako on jsou také současní diváci často přesvědčeni, že verze, kterou právě shlédli, je lepší, barvitější a elegantnější, než jakou mohlo poskytnout alžbětinské divadlo.

3. Ikonografie pražských desek

3.1. Paridův soud

Tkví dosud hluboko v srdci onen Paridův výrok, ta potupa zhrzené krásy (I,25 Aeneis)

Na kamenech v háji sedí pastýř. Zády se opírá o strom a lehce přidržuje svou hůl. Na dlani jeho pravé ruky spočívá zlaté jablko. Klidným gestem jej nabízí třem ženám, které stojí před ním. Žádná z nich se po něm prozatím nenatahuje. Z jejich živých gest je patrné, že o čemsi diskutují. Bohaté záhyby jejich šatů se vzájemně dotýkají. I pastýř je oblečen pěkně, v porovnání s šaty jeho společnic je však jeho vzezření téměř prosté. Celá scéna je idylická, dvorský vznešená. Odehrává-li se právě nějaké drama, je dobře skryto. Pozadí obrazu tvoří hornatá krajina.

Pražská deska [1] neposkytuje mnoho vodítek k jasnějšímu určení zdroje její ikonografie. Jednoduchá scéna, jejímiž aktéry jsou pouze čtyři postavy, Paris a tři bohyně, na první pohled nenabízí žádné specifické znaky, které by mohly vybízet k důkladnějšímu rozboru. Už rozeznání jednotlivých bohýň je problematické. Klíč k odpovědi na otázku po jejich identitě poskytují spíše jiná vyobrazení téhož námětu, než dochovaná literární zpracování Paridova příběhu, jak uvidíme v následující kapitole. Přitom variací je u tohoto výjevu známo zdánlivě jen málo. Bohatě oblečené bohyně odpovídají dvorskému ladění většiny maleb na florentských svatebních truhlách a jediná zvláštnost proti běžnějšímu zobrazení, kde jsou všechny tři soupeřky nahé, se tak dá vysvětlit na základě časově i místně limitované konvence. Na relativně malém území, jakým byla Florencie a přilehlá města, a v omezeném časovém období vznikla překvapivá škála variant, které očividně čerpají z různých literárních zdrojů. Některé z těchto pramenů lze jako předlohu pražské desky vyloučit, jiným tato malba částečně nebo zcela odpovídá. U obecně pojaté scény se nedá předpokládat existence jednoho konkrétního textu, který by se k ní dal s jistotou přiřadit. Mechanickým kopírováním kompozic, které bylo v dílenské praxi malířů těchto truhlic nevyhnutelné, jistě mizely drobné nuance, které v původních schématech mohly prozrazovat více o literárních zdrojích ikonografie těchto maleb. Některé rozdíly mezi jednotlivými kompozicemi však byly natolik výrazné, že zůstaly zachovány.

V *quattrocentu* se souběžně objevují dvě zcela odlišná pojetí Paridova soudu. Jedno, které hrálo hlavní roli ve středověku, a druhé, které převážilo v následujících obdobích. V prvním případě je celá scéna pouze snem, ve druhém reálnou událostí. V těchto dvou verzích se tedy liší samotná podstata

celého příběhu, ačkoli poselství zůstává stejné. Nejjednodušším rozlišujícím znakem obou typů zobrazení Paridova soudu je to, zda malíř bohyně oblékl, nebo zda zůstaly nahé. Do tohoto distinktivního momentu ovšem jistě vstupoval také vkus malíře a objednavatele. Nedá se tedy považovat za průkazný při určování literárního pramene. Vodítkem může být také přítomnost dalších postav, jako Merkur nebo Kupido, jejichž absence však nutně neznamená, že nebyli zmíněni v předloze.

Jako skutečná příhoda, která se udála fryžskému pastýři Paridovi na hoře Idě, je popsán Paridův soud ve většině starověké literatury. V *Iliadě* je zmíněn pouze okrajově a není zcela jasné, jestli na něj daná pasáž (XXIV 25-30) skutečně odkazuje.⁵³ S největší pravděpodobností však již v době jejího sepsání tento příběh existoval v orální tradici. Později se stal jedním z nejznámějších vyprávění a dočkal se řady nejrůznějších zpracování. Pro renesanci i pro středověk představovali největší autority římské spisovatele Ovidius a Vergilius. V Ovidiových *Proměnách* Paridův soud chybí, podrobně popsán je však v *Listech milostných*. Ve vášnivém dopise jej Paris líčí Heleně. V listě Heleny Paridovi a Oinóné Paridovi je zmíněno, že bohyně byly v rozhodný okamžik nahé. Ve Vergiliově *Aeneidě* je Paridův soud pouze vzpomenut, neboť se odehrál před událostmi, které líčí. Nemalý význam mělo také řecky sepsané dílo Lúkiánovo. Přestože bylo přeloženo až v průběhu renesance, mělo (patrně díky latinským shrnutím a kompilacím) nezanedbatelný vliv také ve středověku.⁵⁴ V *Soudu bohyň*, hravém dialogu Dia, Herma, Héry, Athény, Afrodíty a Parida, je popsán nejen Paridův požadavek, aby byly bohyně svlečeny, ale také jablko s nápisem *At' si je vezme krásná!*⁵⁵

Barvitě vyličení Paridova soudu nechybí ani v Apuleiově *Zlatém oslu*. Scéna v desáté knize má však daleko k intimní verzi, která se obvykle objevuje v *quattrocentu*. Všechny bohyně sebou mají doprovod a celý soud se odehrává formou divadelního představení.⁵⁶ Zhuštěná verze příběhu je, stejně jako stovky dalších bájí, součástí Hyginových *Fabulae*.

Dá se předpokládat, že scéna zobrazená na pražské desce vychází z těchto pramenů, nebo spíše z kompilací, sestavených na základě klasických podání. Stejně jako řada dalších Paridových soudů z *quattrocenta* představuje reálnou událost, nikoli snovou vizi. Tento zdánlivě nesporný předpoklad by ovšem mohl být zpochybněn v případě, že by existovala další deska, která by byla součástí téže truhlice a na níž by byl Paris zobrazen ve spánku. Přestože by se nejednalo o jediný příklad takového pojetí, není tato varianta pravděpodobná.

Paridův soud coby snová vize byl nicméně převládající verzí po celý středověk a ještě v

53 Ann SUTER: Aphrodite/Paris/Helen: A Vedic Myth in the Iliad, in: Transactions of the American Philological Association, Vol. 117, 1987, 53.

54 MIZIOLEK 2003 (pozn. 19) 17.

55 LÚKIÁNOS: Šlehy a úsměvy, Praha 1969, 202.

56 APULEIUS: Zlatý osel, Praha 1968, 188.

renesanci hrál významnou roli. Na počátku tohoto z dnešního pohledu kuriózního konceptu stojí kniha *Daretis Phrygii de excidio Troiae*. Mělo se údajně jednat o latinský překlad řeckého spisu, jehož autorem byl Dares, hrdina, který bojoval na straně Trojanů. Jeho jméno se objevuje v Homérovi i Vergiliově.⁵⁷ Za autentické bylo *De excidio Troiae* považováno až do 18. století. Ve skutečnosti se jedná o falzum, které bylo napsáno patrně v prvním století našeho letopočtu. Přestože se jednalo o literárně méně zdařilé dílo, těšilo se nesmírné popularitě. Společně s obdobným spisem *Dictys Cretensis Ephemeridos belli Trojani* tvořilo základní pramen k trojské válce pro většinu středověkých autorů. Zásadní výhodou byl samozřejmě fakt, že byla obě díla dostupná v latině, navíc mnohem jednodušší než Vergilius nebo Ovidius. Na atraktivitě Dareovi přidalo i to, že byla jeho verze sepsána z pohledu Trojanů.⁵⁸ Tuto pozici zdědil latinský středověk po Římanech, kteří považovali za svého praotce Aenea. Nejen středověký rod zahrnoval Aenea do svého rodokmenu a mnoho italských měst odvozovalo své založení od nejrozumnějších Trojských hrdinů.⁵⁹ Také v Dantově *Božské komedii* jsou Trojané, s výjimkou Parida, zařazeni mezi spravedlivé, zatímco Homérovi hrdinové náleží peklu.

Latinský úvod k Dareovi zdůrazňuje ještě jednu věc, kterou se *De excidio Troiae* liší od Homéra. Na rozdíl od něj prý není tak naivní, aby bohům přisuzovalo aktivní roli v lidských bitvách.⁶⁰ Paris tedy ve skutečnosti nepotká tři bohyně, pouze znaven lovem ulehne a celá scéna se odehraje ve snu. Tuto verzi převzal *Roman de Troie* napsaný ve 12. století. Jeho autor, Benoît de Sainte-Maure, navíc Paridův soud rozvedl a na rozdíl od Darea do něj zakomponoval také jablko sváru s řeckým nápisem.⁶¹ Přesto nebyla tato příhoda natolik podrobně popsána, aby se stala součástí prvních iluminací k Benoîtově spisu. Prvním rukopisem, ve které se tato epizoda ve středověku objevila ve vizuální podobě, tak byla patrně *Historia destructionis Troiae* Guida delle Colonne. Podle jejího autora představovaly hlavní pramen pro napsání této latinské verze příběhu o zániku Tróje spisy Darea a Dictyse. Ve skutečnosti jím však byl spíše *Roman de Troie*, jak dokládají některé nepřesnosti, které se v obou knihách opakují, podobně jako jazyková struktura díla.⁶² Guido se sice snažil některé chyby opravit a často odkazoval k latinským autorům, jeho dílo je však ve své podstatě středověkou romancí. Stejně jako v Dareovi a Benoîtovi je i jeho Paris lovcem, nikoli pastýřem, a jeho slavný soud zůstává pouze snem. V něm Paris, stejně u Lúkiána, požádá bohyně, aby se mu předvedly nahé, když chtějí, aby kompetentně posoudil jejich krásu.⁶³ Tento detail v Dareovi i Benoîtovi chyběl. Ve shodě s tímto

57 Hugo BUCHTHAL: *Historia Troiana: Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, London 1971, 1.

58 Ernst Robert CURTIUS: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998, 61 (pozn. 49).

59 BUCHTHAL (pozn. 57) 5.

60 ibidem 2.

61 BENOÎT DE SAINTE-MAURE: *Le Roman de Troie*, Paris 1904, 197.

62 BUCHTHAL (pozn. 57) 6.

63 MIZIOLEK 2003 (pozn. 19) 22.

popisem jsou zobrazeny všechny tři bohyně na iluminacích z *trecenta*. Paris se na nich objevuje v jedné scéně hned dvakrát, jednou jako spící, aby bylo jasné, že se jedná o sen. [3, 4]

Z Guida delle Colonne čerpali umělci také v *quattrocentu*. Na zásrubní krabičce z dílny Embriachiů [5] je Paris sice pouze jednou v každém poli, zato je z jeho prapodivné polohy jasné, že spí. Také na desce ze svatební truhlice, jejímž autorem je Francesco di Giorgio Martini, Paris napůl leží s hlavou odvrácenou a pravděpodobně spí.⁶⁴ [6]

Mezi Paridovým soudem jako snovou vizí a reálnou událostí, které se účastní bohyně z masa a kostí, leží ještě jedna verze, která je zvláštní kompromisem a čerpá z obou tradic. Neznámý autor spisu *Istorietta troiana* popisuje, stejně jako ostatní středověcí spisovatelé, jak Paris usne u pramene, v tomto případě fontány. U druhé fontány se zjeví tři bohyně a poté, co jablko se známým nápisem spadne z nebe, požádají Parida, aby je rozsoudil. Za tímto účelem jej probudí a Paridův soud se odehraje ve skutečnosti, nikoli ve snu. V této variantě příběhu se navíc neobjevuje Merkur, který většinou přivádí bohyně i s jablkem k Paridovi. Jerzy Miziolek věnuje tomuto faktu zvýšenou pozornost a v souvislosti s tím zmiňuje i pražskou desku.⁶⁵ Absence Merkura je však relativně běžná a to i v případě, že se v předloze prokazatelně vyskytuje. Příkladem toho mohou být iluminace ke Guidovi de Colonne.

Ilustrací příběhu z *Istorietta troiana* je patrně deska ze svatební truhlice uložená dnes v Krakově. [7] Příběh na ní zobrazený nutně musel mít pokračování, které se patrně podobalo desce z Glasgow, jež je dílem téže dílny.⁶⁶ [8] Také truhlice, která je dnes v paláci Davanzati, zobrazuje pravděpodobně tutéž variantu událostí. [9] Zdá se, že stejně jako na krakovské desce vytahují bohyně jablko z fontány.

Vedle různých převyprávění existovala řada výkladů Paridova soudu. Jeho morální rozměr hrál v případě svatebních truhlic nezanedbatelnou roli. Podle Fulgentia bylo Paridovo rozhodnutí alegorií volby mezi *vita voluptaria* (Venuše), *vita contemplativa* (Minerva) a *vita activa* (Juno).⁶⁷ Tato interpretace měla pro renesanci velký význam. Rezonuje v Petrarcově úvodu k *De viris illustribus* o dvojí cestě, otevřené mužům, a do jisté míry ji opakuje také Ficino. Vyobrazení ilustrující tři cesty životem byla častá ve středověku a existují i příklady z 15. století. Na miniatuře z francouzského rukopisu *Ovid moralisé* vypadá Minerva jako jeptiška čtoucí knihu, Juno přede a Venuše si češe vlasy.⁶⁸ [11] Florentská cassone z *quattrocenta* opakuje podobné schéma. Minerva se zakrytou hlavou drží v ruce knihu. Vedle ní stojí nahá Venuše a napřahuje se po jablko. Největší změnu prodělala Juno, která symbolizuje výrazně jinou představu o aktivním životě než její předchůdkyně z *Ovid moralisé*. Již není

64 MIZIOLEK 2003 (pozn. 19) 22.

65 ibidem

66 ibidem 21.

67 Fabius Planciades FULGENTIUS: Opera, Lipsiae [Lipsko] 1898, 36.

68 Fiona HEALY: Rubens and the Judgement of Paris, Turnhout 1997, 14.

obrazem vzorné ženy v domácnosti, ale naopak je oblečena ve zbroji a ruku má položenou na jílcí meče. [12]

Podle Jacqueline Musacchio sloužil Paridův příběh také jako varování budoucím matkám, aby neopouštěly vlastní děti, jak to učinila Hekabé. Demonstroval pak nesnáze, spojené s výběrem na základě fyzické krásy.⁶⁹ V první řadě ale vedl Paridův soud k únosu Heleny.

3.2. Únos Heleny

*Jedni vojsko jízdné a jiní pěší,
jiní loďstvo na zemi černé mají
za věc nejkrásnější; a já zas ono,
po čem kdo touží.*

*Lehce to lze každému učiniti
jasným. Helena, která zhlédla tolik
slavných lidí, zrádného muže kdysi
poctila přízní,
s kterým zašel veškeren věhlas Tróje;
na své milé rodiče, na své dítě
ani nevzpomněla; ji k lásce svolnou
na scestí svedl.⁷⁰*

Florentáné 15. století Sapfíny písně neznali. Šestnáctý zlomek ale reflektuje podstatu Helenina únosu, jak byla vnímána ve starověku. Převážná část autorů nepopisovala Paridův čin jako násilný akt. Helena opustila svého manžela, dceru a Spartu pro lásku k trojskému princí. To, že hybatelkou celé aféry byla bohyně Afrodité, Venuše, nic nemění na faktu, že Helena odešla s Paridem dobrovolně. Na desce ze svatební truhlice z Národní galerie se však viditelně brání a Paridovým jednáním je evidentně zaskočena. [2] Literární opora pro tuto interpretaci příběhu se však se téměř nedá najít ani ve středověku.

Benoîtův *Roman de Troie* ani *Historia destructionis Troiae* Guida delle Colonne nezmiňují, že by se Helena obzvlášť bránila.⁷¹ Středověké romance naopak celou událost o něco zjemnily. Na rozdíl

⁶⁹ MUSACCHIO (pozn. 6) 145.

⁷⁰ SAPFO: Z písní lásky, Praha 1968, 40.

⁷¹ MIZIOLEK 2003 (pozn. 19) 18.

od klasického podání, ve kterém odvede Paris Helenu přímo z Meneláova paláce, kde je hoštěn a obsluhován, ji unese z nedalekého ostrova Kythery. Helena tam právě navštěvuje chrám, podle Darea Apollóna a Dianin, podle Guida delle Colonne Venušin.⁷² Klasikizující architektura i krajina odpovídají tomu, že tato verze je zobrazena také na pražské desce.

Chrám byl obvyklým dějištěm únosu Heleny ve středověku i v renesanci. Na většině středověkých miniatur však v souladu s literárními prameny odchází Paris a Helena ruku v ruce směrem k lodím. Jinde se Helena přece jenom trochu brání, pravděpodobně však pouze naoko. Tak je její únos popsán v *Ovide Moralisé*. Podle Paridova návrhu se Helena vzpírá svým únoscům, přestože o plánu věděla předem, pouze proto, aby zdánlivě nenesla vinu.⁷³ V *Istorietta troiana* zase Helena váhá a nechá Parida aby ji odvedl silou. Sama se tak se zbaví zodpovědnosti.⁷⁴

S přihlédnutím k převažujícímu podání a literární tradici je dramatická verze událostí, zobrazená na pražské desce, spíše netypická. V *quattrocentu* však není nijak zvlášť výjimečná. V krakovských sbírkách se nachází deska, na které Paris unáší Helenu sice o poznání snáz, přesto se ale nezdá, že by se mu vzdala zcela dobrovolně. [10] Nejbližší pražské malbě je patrně obraz z National Gallery v Londýně připisovaný Zanobi Strozzimu. Zejména člen Paridovi družiny unášející jednu s Heleniných společnic je namalován v prakticky shodné póze jako Paris z pražské *cassone*. Jedná se buď o *desco da parto*,⁷⁵ tedy podnos, který dostávala žena po porodu, nebo také o součást svatební truhlice. V tomto případě je navíc celý únos dramatičtější o to, že se ho účastní větší množství osob. Dokonce i v případě, že by Helena opětovala Paridovu lásku a podílela se na fingovaném únosu, mohla do svého plánu je těžko zasvětit své družky. Vysvětlením může být Boccacciův text, komentář k Dantovi, ve kterém se píše: „*E così, avendo preso la citta presene Elena, resistente quanto potea.*“⁷⁶

Bylo by zavádějící předpokládat, že text, ze kterého malíři v *quattrocentu* vycházeli, nutně popisoval danou scénu jako násilný akt a nezmiňoval vzájemnou lásku Parida a Heleny. Zmínku o opětované lásce nevynechal v *De mulieribus claris* ani Boccaccio. Přesto se však stále jednalo o únos, který jisté aspekty násilí v každém případě nesl. Nakonec nezáleželo na Helenině rozhodnutí. Dokonce i v Ovidiových Listech heroin je celá věc ponechána otevřená. „*Patrně zmoudřím i já,*“ píše Helena „*až studu svého se zbavím; / podlehnu časem v boji, tobě se na milost vzdám...*“⁷⁷ Nicméně konečné

72 MIZIOLEK 2003 (pozn. 19) 24.

73 Corinne SAUNDERS: Rape and Ravishment in the Literature of Medieval England, Cambridge 2001, 181.

74 MIZIOLEK 2003 (pozn. 19) 24.

75 MUSACCHIO (pozn. 6) 147.

76 Giovanni BOCCACCIO: Esposizioni sopra la Commedia di Dante, dle: MIZIOLEK 2003 (pozn. 19) 24.

77 Ovidius: O lásce a milování, Praha 1990, 227; Ovidius: Carmina, Lipsiae [Lipsko] 1871, 63.

„*aut ego deposito faciam fortasse pudore / et dabo devinctas tempore victa manus.*“

rozhodnutí nechává na Paridovi. Mnohé verze, včetně Guidovy, ji sice takřka obviňují z toho, že se chovala vyzývavě a Parida svedla, často ale v poslední moment zaváhá a Paris ji přesto uzme. V anglické verzi Guidova *Historia destructionis Troiae, Gest Historiale*, Helena konstatuje, že ženy jsou bezmocné vůči mužům.⁷⁸

Takový pohled patrně imponoval objednavatelům svatebních truhlic. Únos byl odedávna alternativou či rituální součástí svatebních obřadů. Zabránit této praxi se snažil například již v 9. století Hinkmar, remešský arcibiskup, když napsal *O potlačení únosů*.⁷⁹ Přestože byl únos trestán jako zločin, mohlo dojít k legitimizaci svazku v případě, že předtím nebyla dívka zadaná. Takovým způsobem mohl i ženich i otec nevěsty ušetřit na jinak velmi nákladné svatbě a část únosů tak byla pravděpodobně fňgovaná.⁸⁰ Odvážný a nebezpečný čin byl navíc za určitých okolností téměř stejně důstojný, jako okázalá svatba. Časem se tento zvyk posunul do symbolické roviny a stal se kontrolovanou hrou, jež byla součástí kurtoazní lásky.⁸¹

Tento aspekt nechyběl u svateb, které se konali v 15. století v Itálii. Marco Antonio Altieri, autor pojednání *Li nuptiali*, napsal na začátku 16. století, že všechny svatby připomínají únos Sabine a neměly by proto být slaveny o svátcích.⁸² Symbolický význam mělo zejména to, že se nevěstin otec tradičně neúčastnil průvodu, který šel z jeho domu do domu jeho zetě.⁸³

Únos Sabine byl tedy z pochopitelných důvodů velmi oblíbeným tématem svatebních truhlic. Na jeho atraktivitě jistě přidával fakt, že motivací Římanů v tomto příběhu bylo totéž, co bylo motivací drtivé většiny manželství, tedy zajištění potomstva. Příkladnou roli Sabine zdůrazňoval v *Dvořanovi* také Baldassare Castiglione.⁸⁴ Proto Florentinové v případě svatebních truhlic pravděpodobně upřednostňovali divoký únos i v případě Parida a Heleny. Případy, kdy odchází milenecký pár ruku v ruce, však samozřejmě také existují.

78 SAUNDERS (pozn. 73) 183.

79 Celým názvem *De coercendo et exstirpando raptu viduarum, puellarum ac sanctimonialium*

80 Georges DUBY: Rytíř, žena a kněz. Manželství ve Francii v době feudalismu, Praha 2003, 33.

81 ibidem 34.

82 WITTHOFT (pozn. 26) 47, 57.

83 ibidem 47.

84 Baldassare CASTIGLIONE: *Dvořan*, Praha 1978, 224.

4. Venušina křídla

4.1. Der liebe Gott steckt im Detail

V tom, které tři bohyně se zúčastnily Paridova soudu, se prameny shodují. Ve všech latinských a italských verzích se jedná o Venuši, Minervu a Juno. V renesanci ovšem nebyly jejich atributy ustáleny a na některých vyobrazeních ani není možné je od sebe odlišit. To naštěstí není případ pražské desky. Jasným distinktivním znakem jsou na ní pokrývky hlavy, které doplňují jinak univerzální šat. Nejvýraznější a nejzajímavější se jeví křídla na hlavě bohyně stojící vpravo, nejbliže Paridovi. Schubring tuto postavu identifikoval podle okřídlené přilby jako Minervu.⁸⁵ Tuto interpretaci přebraly také katalogy Národní galerie.⁸⁶ Uprostřed by pak stála Venuše a po její pravici Juno. V české literatuře nebyla tato verze zpochybněna, patrně proto, že ústřední pozice Venuše i její gesto podporují tuto interpretaci.

Červená křídla na hlavě bohyně nejbliže k Paridovi ale rozhodně nejsou součástí přilby a nemohou tedy být atributem Minervy. Ve Florencii patnáctého století byla s křídly vyrůstajícími z hlavy zobrazována celá řada postav. Proto je v odborné literatuře tento prvek často považován za doplněk v podstatě nahodilý, který je spíše otázkou úzu než ikonografie.⁸⁷ V případě Paridova soudu jsou však jednoznačně atributem Venuše.⁸⁸ [1, 13, 14, 15] Ta se kolem poloviny patnáctého století, ale i později, objevuje s křídly na hlavě a to často právě na *cassoni*. Luisa Vertová, která tento fakt krátce zmínila ve své článku *Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael*, se domnívala, že se jedná o křídla labutě nebo holubice, tedy ptáků tradičně spojovaných s Venuší. Jejich charakter je však na různých vyobrazeních značně rozdílný. Například u Apollonia di Giovanni se spíše než o ptačí křídla jedná o křídla nějakého fantastického plaza. [17] Podobná křídla se navíc skutečně objevují i u jiných postav. Nedá se proto zcela vyloučit, že jako znak typický pro Venuši byla interpretována a následně kopírována omylem.

Jako znak typický pro Venuši ve Florencii 15. století uvádí křídla ještě Fiona Heally⁸⁹ a Malcom Bull,⁹⁰ ani jeden se ale nesnaží tento znak objasnit.

85 SCHUBRING (pozn. 4) 260.

86 PUJMANOVÁ / PŘIBYL (pozn. 11) 46-47.

87 WARBURG (pozn. 33) 171; Fritz SAXL: The Literary Sources of the 'Finiguerra Planets', in: Journal of the Warburg Institute, Vol. 2, 1938, 73; PANOFSKY (pozn. 7) 117; GOMBRICH 1966 (pozn. 8) 20.

88 VERTOVA (pozn. 18) 119.

89 HEALY (pozn. 68) 13.

90 BULL (pozn. 10) 345.

4.2. Křídla *all'antica*

O fenoménu křídel v renesanční malbě psal již Aby Warburg, a to zejména v souvislosti s tisky, připisovanými Bacciovi Baldinimu. Postavy na těchto rytinách jsou většinou oblečeny v soudobých šatech, tedy způsobem, kterému Warburg říkal *alla francese*. Tento dvorský styl konce gotiky, který je typický také pro *cassoni*, považoval Warburg za hlavní překážku zavedení nového způsobu zobrazování postav po vzoru antiky.⁹¹ Zastaralé formy podle něj občas byly obohaceny o nové prvky, které vycházely z antické vizuální tradice. Kromě lehkého vlajícího oblečení *alla ninfa*, to byla právě křídla, která Warburg opakovaně označuje jako Medúzina, protože jejich vzorem měly být etruské Medúzy.⁹² Do současnosti se skutečně zachovala řada antických zobrazení Medúzy, na kterých má dvojici křídel na hlavě. Některé z nich, jako například *Tazza Farnese*, byly v renesanční Florencii prokazatelně známé. Křídla velmi podobná těm, jaké maloval i Apollonio di Giovanni, má navíc na přilbě Pallas Athéna i Medúza na jejím štítě v Palazzo Ducale v Urbinu.

Z příkladů, které Warburg popisoval, nebylo jasné, že by se v některých případech mohlo jednat o atribut Venuše, přestože se s nimi objevila na *cassoni*, na medailích a, což je nejdůležitější, také na vyobrazení planety Venuše a jejího vlivu, připisovaném Bacciu Baldinimu. [20] Právě tam mají totiž křídla také další ženy a na řadě dalších tisků jsou s nimi zobrazeny mimo jiné Judita, Medea a Ariadna. Křídla jako stylový prvek *all'antica* převzali proto také Fritz Saxl⁹³ a Erwin Panofsky.⁹⁴ S přihlédnutím k dalšímu materiálu, v první řadě ke scénám Paridova soudu, jsme však oprávněni se domnívat, že se v případech Venuše jedná o víc než jen o pouhý doplněk v antickém duchu.

4.3. Venus Virgo

Křídla na hlavě jsou atributem Venuše výhradně v patnáctém století, možná pouze s drobným přesahem do století šestnáctého. Pravděpodobně se také jedná o florentský fenomén, který zcela okrajově zasáhl další oblasti. V základní literatuře, tedy v nejdůležitějších latinských mýtech o Venuši, ale ani v encyklopedických spisech typu *De mulieribus claris* nebo *Genealogia Deorum Gentilium* Giovanna Boccaccia, se nevyskytuje zmínka o tom, že by Venuše měla mít křídla. Hledání ve spleti italské renesanční filozofie a poezie, které byly zdrojem ikonografie například malířů Botticelliho okruhu, je značně nejisté a většinou nevede k jasný a definitivní odpovědi. Okrajovost tohoto atributu, který se

91 WARBURG (pozn. 33) 171.

92 WARBURG (pozn. 33) 174.

93 SAXL (pozn. 87) 73.

94 PANOFSKY (pozn. 7) 117.

na nejznámějších a nejlepších dílech nevyskytuje, navíc zvyšuje pravděpodobnost toho, že se skutečně alespoň z části jednalo o omyl. Někteří umělci tento znak jistě kopírovali mechanicky, bez znalosti jeho případného významu a zdroje, kterým navíc lehce mohla být nejasná pasáž v rukopise nebo chybný překlad.

Možným příkladem toho je popis pohybu Venuše ve scéně Paridova soudu z Apuleiova *Zlatého osla*. V moderních edicích je: „*leniter fluctuante spinula*“ ale *editio princeps* z roku 1469 uvádí „*leviter fuctuantes pinnulas*“, což vedlo k tomu, že Boiardo přeložil tuto část jako: „*battando le ale di varie penne dipinte*“.⁹⁵ Není však zvlášť pravděpodobné, že by tato pasáž vedla ke zobrazení Venuše s krátkými křídly na hlavě. Navíc se tento typ vyobrazení objevuje pravděpodobně již kolem poloviny století.

Právě vývojová řada by mohla být dobrým vodítek ke vzniku a zdroji tohoto zvláštního atributu. Její sestavení je však obtížné neboť datace toho typu děl je známa jen výjimečně a stylová analýza je v tomto případě nepřesná a může být i zavádějící. Záchytný bodem tak zůstává zobrazení, které je sice jistě pozdější, než tisky Baccia Baldiniho a díla z dílny Apollonia di Giovanni, ale jehož ikonografie očividně není výsledkem omylu.

Na medaili, zhotovené u příležitosti svatby Giovanni degli Albizzi a Lorenza Tornabuoniho, která se odehrála v roce 1486, je z jedné strany portrét nevěsty a z druhé lovkyně s krátkou suknicí, vysokými botami, lukem, šípy a křídly na hlavě. [16] Kolem je nápis „*Virginis os habitumque gerens et Virginis arma*“. Jedná se o citaci z *Aeneidy* (I,315). Těmito slovy je popsána Venuše, která se zjeví Aeneovi v přestrojení za panenskou lovkyni. Postava zobrazená na medaili velmi přesně odpovídá dané pasáži z *Aeneidy*.

*Cui mater media sese tulit obvia silva,
virginis os habitumque gerens, et virginis arma
Spartanae, vel qualis equos Threissa fatigat
Harpalyce, volucremque fuga praeventitur Hebrum.
Namque umeris de more habilem suspenderat arcum
venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
nuda genu, nodoque sinus collecta fluentis.*

⁹⁵ GOMBRICH 1978 (pozn. 22) 49.

GOMBRICH uvádí tento zavádějící překlad v souvislosti s jinou pasáží o níž předpokládá, že mohla být vykládána chybně. Nepředpokládá, že by citovaná pasáž vedla ke zobrazování Venuše s křídly: „*What a problem any painter would have set us had he illustrated a similar emendation!*“

Jediným nejasným znakem tak opět zůstávají křídla, které má Venuše na hlavě. Ten, kdo medaili navrhoval, měl však jasnou představu, z jakého zdroje vychází a jaké atributy Venuši v této situaci náleží. Proto je relativně pravděpodobné, že i křídla nějak souvisí s tímto textem. Také Apollonio di Giovanni, který soustavně maloval Venuši s křídly, navíc ilustroval právě Vergilia. *Cassoni*, na kterých se Venuše s křídly nachází, zobrazují řadu výjevů z *Aeneidy*, včetně setkání Aenea s jeho matkou v přestrojení. Apollonio byl také autorem iluminací k rukopisu s Vergiliovými texty.⁹⁶ [18, 19] Při vytváření nových ikonografických typů si navíc pomáhal popisy z Vergilia i v případech, kdy ilustroval Odysseu.⁹⁷ Jeho práce byla vzorem pro řadu dalších malířů svatebních truhlic. Dalším zdrojem, který tito zpola řemeslní tvůrci pravděpodobně hojně využívali, byl kalendář Baccia Baldiniho. Bohové namalovaní na *cassoni* jsou často podobní příslušným planetám z Baldiniho.⁹⁸ Tak tam má Venuše, které jako ostatní Baldiniho bohové trůní na voze, vysoké boty. Její kolena jsou odhalena, na hlavě má křídla a v ruce drží šíp.

Lovecké boty, toulec, kratší šat i křídla má také Venuše na *cassone* od Jacopa del Sellaio, přestože se jedná o výjevy z příběhu o Kupidovi a Psyché, namalované pravděpodobně na základě Apuleiova *Zlatého osla*.⁹⁹ [21] Opodstatnění takové ikonografie v Apuleiově textu nenacházíme.

Podle Edgara Winda byla *Venus-Virgo* z pohledu renesančních neoplatoniků ideální postavou, která v sobě spojovala cudnost a lásku.¹⁰⁰ Napůl cudná a napůl smyslná Venuše se stala předmětem kultu, spojeného s vytříbenými milostnými hrami. Proto byla také vyobrazena na medaili Giovanny Tornabuoni. Druhá verze stejné medaile na sobě měla místo Venuše Tři Grácie. Ty byly doprovázeny nápisem „*Castitas. Pulchritudo. Amor.*“ Jde o variaci verze, kterou použil Pico della Mirandola. Namísto Picova „*Pulchritudo. Amor. Voluptas*“ použila Giovanna kombinaci vhodnější pro ženu. Stejně jako *Venus-Virgo*, představuje spojení krásy, lásky a cudnosti.¹⁰¹ Pokud Picova medaile říká, že Lásky je Vášně vyvolaná Krásou, pak na to Giovanna odpovídá, že Krása je Lásky spojená s Cudností.¹⁰² Tři Grácie na obou medailích jsou ze shodné formy.¹⁰³

Scéna, ve které se zjeví Venuše Aeneovi, působila neobyčejně silně i před tím, než byla zařazena do milostných a jazykových hrátek vzdělaných Florentinů. Petrarcovo *Secretum meum* se otvírá scénou, ve které se Francescovi zjeví Pravda, jejíž popis je parafrází Aeneidy. „*Virginem tamen*

96 Biblioteca Riccardiana (Ricc. 492) Iluminace tohoto rukopisu jsou patrně Apolloniovým posledním dílem (zemřel 1465)

97 MIZIOLEK 2006 (pozn. 39) 71.

98 Jerzy MIZIOLEK: Historia Psyche i Primavera Sandra Botticellego. O obrazach z kolekcji Karola Lanckorońskiego w Galerii Berlińskiej i zbiorach Abegg Stiftung, in: Rocznik Historii Sztuki, 2003, tom XXVIII, 72.

99 VERTOVA (pozn. 18) 113.

100 WIND (pozn. 9) 77.

101 ibidem 73.

102 ibidem

103 ibidem

et habitus nuntiabat et facies.“¹⁰⁴ Francesco ji navíc osloví stejně, jako Aeneas oslovil Venuši: „*O quam te memorem, virgo? Namque haud tibi vultus / mortalis, nec vox hominem sonat.*“¹⁰⁵

Je tedy nepochybné, že tato podoba Venuše rezonovala v představách humanistů a jejich mecenášů. Na druhou stranu není jisté, zda k *Venus-Virgo* skutečně patří křídla. Na rozdíl od vysokých bot a toulce, které Vergilius přímo popisuje,¹⁰⁶ se zmínka o křídlech v textu *Aeneidy* nevyskytuje. Na konci celé scény se Venuše vznesl do svého sídla a Apollonio di Giovanni ji zobrazil za letu, ale křídla má i v situacích, kdy je nohama pevně na zemi. U obrazů, na kterých se většina postav objevuje opakovaně, by ovšem bylo matoucí měnit tak výrazný znak.

Jiným vysvětlením by mohla být nejasná pasáž „*vel qualis equos Threissa fatigat Harpalyce, volucremque fuga praevertitur Hebrum*“ (*Aeneis* I,316-7). Hebrus, dnes Marica, není totiž nijak zvlášť rychlá řeka. Některé edice proto nahradily *Hebrum* slovem *Eurum*.¹⁰⁷ Jako chybu interpretoval tuto část již Servius.¹⁰⁸ Eurus, východní vítr, se zdá být přiměřenějším soupeřem pro rychlou Harpalyké. Také adjektivum *volucrem*, které může znamenat rychlý, ale také okřídlený, logicky patří spíš k větru než k řece. Stejný atribut, totiž křídla, která značí rychlost, se pak možná mohl přenést i na Venuši. Margaret A. Bruciová se dokonce domnívá, že slovo *volucremque* se vztahuje k Harpalyké, která představuje hned dvě různé postavy.¹⁰⁹ Složitá slovní hříčka, kterou měl podle ní Vergilius před své čtenáře postavit, však i v případě, že tak skutečně byla zamýšlena, pravděpodobně nehrála v renesanci roli.

Obliba Venuše v podobě *Venus-Virgo* mohla na předmětech spojených se svatbou souviset s jejím astrologickým významem. Servius v komentáři k řádce „*media sese tulit obvia silva*“ (*Aeneis* I,314) napsal:

*Multi volunt Aeneam in horoscopo virginem habuisse. Bene igitur in media sylva virginis habitu Venerem facit occurrere, quia Venere in virgine constituta misericordes procreantur foeminae, et viri per illas foelicitatem consequuntur.*¹¹⁰

104 Francesco PETRARCA: Mé tajemství. O tajném střetu mých myšlenek. Secretum meum. De secreto conflictu curarum mearum, Praha 2004, 60.

105 ibidem; *Aeneis* (I,327-8)

106 *Aeneis* (I,336-7)

„*virginibus Tyriis mos est gestare pharetram / purpureoque alte suras vincere cothurno.*“

107 John CONINGTON: Commenary on Vergil's Aeneid, Vol. 1, London 1876, in: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0050>, vyhledáno 3.10 2012.

Rutgers pak Heyne a Ribbeck. V poslední době: A. S. HOLLIS: Hellenistic Colouring in Virgil's Aeneid, in: Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 94, 1992, 274.

108 SERVIUS: In Vergilii Aeneidos Libros I-III commentarii, Lipsiae [Lipsko] 1878, 115.

109 Margaret A. BRUCIA: The Double Harpalyce, Harpies, and Wordplay at "Aeneid" 1.314-17, in: The Classical Quarterly, New Series, Vol. 51, 2001, 306-308.

110 Florentská edice 1487, Proctor 6326, fol. 106v, dle: Warburg (pozn. 12) 412.

Příznivý vliv, který měla mít *Venus-Virgo* na narozené potomky, byl jistě brán vážně ve společnosti, která věřila v moc obrazů ovlivnit početí a budoucnost dětí. Z tohoto pohledu se do popředí opět dostávají rytiny Baccia Baldiniho, které zobrazují vliv jednotlivých planet.

Okřídlená Venuše, nebo možná přesněji Venuše nesená na křídlech, figuruje v Horatiově první ódě ze *Čtvrté knihy lyrických básní*. Také tato óda na několika místech odkazuje k *Aeneidě*. Vypravěč v ní Venuši vyzývá, aby letěla za mladíkem Paullem Maximem. To je vyjádřeno spojením *purpureis ales oloribus*. Podle Michaela C. J. Putnama je pravděpodobné, že purpurová barva ve spojení s Venuší souvisí mimo jiné právě s pasáží z *Aeneidy*, kde je purpurová barvou mládí, kterou vdechla Venuše Aeneovi (*lumen... iuventae purpureum*; *Aeneis* I,590-91).¹¹¹ Překlady Horatiovy básně se různí a fakt, že adjektivum *ales* se vztahuje přímo k Venuši je často z logických důvodů přehlížen. Putnam se ovšem domnívá, že okřídlenost Venuše má svůj význam ve složité hře odkazů vedoucích v první řadě opět k *Aeneidě*.¹¹² Jedná se ale o tématické a lingvistické podobnosti mezi Horatiovým Ligurinem a Vergiliovým Kupávem, jedním z Ligurů. Nezdá se tedy pravděpodobné, že by tato báseň mohla vést ke zobrazování Venuše s křídly na hlavě.

4.4. Za hranicemi Florencie

Zdaleka nejvíce vyobrazení Venuše s okřídlenou hlavou se vyskytuje ve Florencii a i vzhledem k datacím se zdá, že se jedná o původně florentský typ. Nejméně dva příklady Paridova soudu, kde jsou atributem vítězky křídla, se však dochovaly v Boloni. Na rytině z poloviny prvního desetiletí 16. století připisované Marcantoniovi Raimondimu okřídlená postava dokonce již pozvedá jablko.¹¹³ [23] Druhé boloňské vyobrazení je trochu méně zřetelné, přesto je při bližším pohledu jasné, že i zde má Venuše křídla. [24] Jedná se o drobnou bronzovou plaketku Monogramisty IO.F.F., která je o něco starší než Raimondiho rytina.¹¹⁴ Díky tomu, že zde Minerva drží štít, je možné identifikovat všechny bohyně.

Také na jedné ferrarské rytině by mohla být zobrazena okřídlená Venuše, jedná-li se však skutečně o tuto bohyni není zcela jasné. V tomto případě nejde o Paridův soud, ale poněkud záhadné vyobrazení ležící ženy s křídly na hlavě nadepsané PVPILA.AVGVSTA. [25] Dívka oděná v dlouhých šatech s odhalenou hrudí se zamyšleně dívá do nádoby s vodou. Jejími společníky jsou dva malí

¹¹¹ Michael C. J. PUTNAM: *Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes*, New York 1989, 45.

¹¹² *ibidem*

¹¹³ Marzia FAIETTI / Konrad OBERHUBER: *Humanismus in Bologna*, Bologna 1988, 117.

¹¹⁴ *Ibidem* 347

kupidové. Mark J. Zucker připsal tuto rytinu Místru tarotových karet z majetku rodiny Sola-Busca a zároveň se domnívá, že jde skutečně o Venuši.¹¹⁵ Ještě enigmatičtější je Dürerova perokresba, na které je v popředí zobrazena stejná postava.¹¹⁶ [26] O koho se jedná tentokrát je předmětem spekulací. Jasně ale je, že Dürer znal ferrarskou rytinu a dokonce ji okopíroval. Tvorba autora ferrarských karet navíc souvisí s dílem Baccia Baldiniho, zejména s takzvanými *Otto-Teller*, rytinami, které velmi pravděpodobně sloužily jako vzor pro zásnubní šperkovnice, zvané *forzierini*.¹¹⁷

Dürer, pravděpodobně stejně jako i další umělci za Záalpi, se tak prokazatelně seznámil přesně s tím druhem umění, v němž se Venuše s křídly na hlavě objevovala relativně běžně. Právě Dürerovi byl připisován dřevořez Paridova soudu, na němž má bohyně stojící uprostřed krátká křídla na hlavě. [27] Dürer jeho autorem pravděpodobně není, patrně jde pouze o dílo z jeho okruhu. Je to jediné mně známé zobrazení, kde se nachází okřídlená Venuše a zároveň se jedná o variantu se spícím Paridem. Merkur je zde navíc zobrazen jako starý muž. Kombinuje tak typ Paridova soudu běžný v té době severně od Alp s prvkem, který je podle všeho florentský. Pozice tří bohyň nápadně připomíná Raimondiho rytinu a je téměř jisté, že spolu tato dvě díla úzce souvisejí.¹¹⁸ Zdá se, že Venuše má svá krátká křídla připevněná k jakési čelence. Některá italská zobrazení tak působí také, nikoli však Raimondiho. Podobně upevněnou ozdobu, která nápadně připomíná křídlo, má rovněž Venuše na malbě jiného zaalpského malíře, bernského Niklause Manuela Deutsche. [28] Jde opět o Paridův soud a postava s křídly je v tomto případě zcela jasně Venuše, neboť již drží jablko. Nejméně tato dvě vyobrazení jsou důkazem, že byl tento ikonografický typ znám i severně od Itálie.

4.5. Venuše v masce

Kromě výše zmíněných faktorů je nutno vzít v potaz ještě další prvky kultury renesanční Florencie. Popisovaná umělecká díla nebyla samostatnými předměty, ale patřila do mnohem širšího rámce, který zahrnoval také slavnosti a průvody nejrůznějšího druhu. Dnes známe pouze zlomek toho, co k nim náleželo. Řada uměleckých děl, která byla pořízena k těmto příležitostem, měla efemérní charakter. Jediné, co zůstalo, jsou zběžné popisy a to málo, co zachycují právě svatební truhlice a některé rytiny. Triumfy, které jsou často tématem zobrazeným na *cassoni*, nebyly pouze ideální představou a abstraktní alegorií. Pravidelně se o svátcích zhmotňovaly ve florentských ulicích. Lidé v maskách projížděli městem, a přestože postavy zobrazené na svatebních truhlicích nepředstavují pouze

115 Mark J. ZUCKER: The Master of the "Sola-Busca Tarocchi" and the Rediscovery of Some Ferrarese Engravings of the Fifteenth Century, in: *Artibus et Historiae*, 1997, Vol. 18, 188.

116 Ekkehard MAI (ed.): *Faszination Venus : Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, Köln, 2000, 403.

117 MIZIOLEK 2006 (pozn. 39) 72

118 FAIETTI / OBERHUBER (pozn. 113) 117.

převlečené Florent'any, ale bohy, nestvůry a hrdiny, reflektují do jisté míry to, co jejich malíři i objednatelé viděli v ulicích vlastního města. Masky byly důležitou součástí renesanční kultury.

Ikonografie těchto průvodů a ikonografie svatebních truhlic byly silně provázány. Na svátek svatého Jana roku 1475 procházeli Florencií lidé převlečení za *spiritelli* různých druhů, mimo jiné za nymfy s luky a toulci a řadu jiných postav s křídly.¹¹⁹ Za vlády Lorenza de' Medici byly masky zvláště oblíbené. Na to, že sám Lorenzo se rád přestrojoval naráží ve svých básních Luigi Pulci. V nich popisuje lásku Lorenza a Lucrezie Donati.¹²⁰ Na jednom Baldiniho tondu je vyobrazena žena oblečená jako nymfa s křídly na hlavě. [22] Podle Warburga se jedná právě o Lucrezii Donati.¹²¹ Proti ní stojí Lorenzo a mezi nimi se vine nápis „*Amor vuol fe e dove fe nonne Amor non puo.*“ Jedna z Lorenzových *Canzoniere*, *Fuggo i bei raggi del mio ardente Sole*, je o Lucrezii převlečené za Dianu.¹²² V prostředí plném masek musela mít Venuše, která se Aeneovi zjevuje v přestrojení za panenskou lovkyni, možná také Dianu, zvláštní přitažlivost.

Venuše však byla zaměňována také s jinou panenskou bohyní, s Minervou.¹²³ Podle Dempseyho je taková záměna jedním z motivů Polizianových *Stanze per la giostra di Giuliano de' Medici*. Venuše ošálí Julia ve snu, ve kterém se vydává za Pallas a za Slávu. Ve scéně, která parafrázuje Petrarcův *Triumphus Pudicitie*, požádá Kupido Julia o ochranu před hroživou Minervou, proti které se však bojí Julio zakročit, neboť má hroživé rysy Medúzy. Celý výjev je ovšem snem, jímž Venuše zmátla Julia.¹²⁴

Je jasné, že v případě Paridova soudu není Venuše přestrojená za nikoho, rozhodně ne za bohyni, která je její soupeřkou a navíc je v tu chvíli osobně přítomna. Množství různých kombinací a propojení atributů, které bylo možné a odráželo se ve spleť vizuální tradici, však mohlo mít vliv na způsob, jakým byla Venuše zobrazována. Kultura plná převleků mohla způsobit, že ve dvacátém století badatelé nepoznali Venuši v jedné scéně, ve které na tom záleží nejvíc. Jablko tak málem připadlo její soupeřce. V případě pražské desky to byla Juno, ta uprostřed s širokým kloboukem.

119 Charles DEMPSEY: Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli, and Politian's Stanze per la Giostra, in: Source: Renaissance Quarterly, Vol. 52, 1999, 9.

120 ibidem 7.

121 WARBURG (pozn. 33) 12.

122 DEMPSEY (pozn. 119) 26.

123 Rudolf WITTKOWER: Transformations of Minerva in Renaissance Imagery, in: Journal of the Warburg Institute, Vol. 2, 1939

124 DEMPSEY (pozn. 119) 31-39.

Závěr

Rčení *Bůh spočívá v detailu*, které jako své motto údajně používal Aby Warburg, přešlo v průběhu 20. století také do angličtiny. Prodělalo ovšem drobnou změnu. V anglofonním světě se říká, že v detailech se skrývá ďábel.¹²⁵ Je otázkou, kolik místa přísluší otázce Venušiných křídel v práci zaměřené na ikonografii Paridova soudu a Únosu Heleny z Národní galerie. Pro interpretaci toho, co je na deskách zobrazeno, by stačilo konstatovat, že postava s křídly je Venuše, a dál se tímto detailem nezabývat. Je-li však naším cílem pochopení širšího kontextu vzniku těchto děl, zjištění z jakých zdrojů čerpali jejich autoři ať už přímo, nebo zprostředkovaně, pak by byla chyba tento exkurz nepodniknout. Cesta po stopách okřídlené Venuše umožňuje zasadit pražské desky do okruhu výrazně jiných děl, než do jakého byly dosud řazeny. Právě jenom díky tomuto detailu je totiž možné spojit pražský Paridův soud s kalendářem Baccia Baldiniho, medailí Giovanni Tornabuoni či florentskými slavnostními průvody. Samozřejmě nelze postihnout všechny aspekty kulturního prostředí, které dalo pražským deskám vzniknout, ale můžeme zachytit alespoň některé jeho charakteristiky.

Ve Florencii 15. století se spolu snoubila antika se středověkem, astrologie s náboženstvím a filosofická literatura s hravostí renesančních novel. Různé tradice a směry od sebe nelze zcela rozplést. Dohromady vytváří mentální krajinu, v níž se formovala všechna díla od Botticelliho fresek přes svatební truhlice až po efemérní kulisy pouličních slavností. Podobně nemožné je udělat čáru mezi vysokým uměním, vytvářeným s úmyslem zachovat kulturu, filosofii a nejdůležitější pohnutky myslí dalším generacím, a běžnou produkcí uměleckých dílen. Většina tvorby totiž stojí na pomezí a řada témat, symbolů i otázek je společná oběma koncům spektra.

Složitá mozaika vyobrazení, textů a zvyků rozličného charakteru proto patrně nejlépe vystihuje podstatu pražských desek. V této práci z pochopitelných důvodů zmiňuji pouze zlomek z toho, co by mohlo být relevantní. Přesto vytváří vybraná díla podle mého mínění relativně kompaktní celek, který má i v této neúplné podobě určitou vypovídací hodnotu. Jistě by se dalo dobrat k lepším a přesvědčivějším výsledkům, ale úplnost informací je nedosažitelným cílem. Ve skutečnosti ani autoři sami mnohdy netušili, co všechno stojí za jejich díly. Některé náměty zobrazované na svatebních truhlicích vypovídají o vytříbeném vkusu a erudici jejich objednavatelů a představují patrně unikátní příklady svého druhu. Je jich však menšina, Paridův soud a Únos Heleny k nim nepatří. Jedná se o

¹²⁵ The Devil is in the details

Elizabeth KNOWLES: The Oxford Dictionary of Phrase and Fable, Oxford 2005, dle: Oxford Reference
<<http://www.oxfordreference.com.ezproxy.is.cuni.cz/view/10.1093/acref/9780198609810.001.0001/acref-9780198609810-e-2104>> (vyhledáno 8.7. 2013)

časté náměty, které byly natolik známé, že nikdo nemusel jejich volbu zvlášť zdůvodňovat nebo dbát na to, aby bylo jasné, co je jejich literárním zdrojem.

To však rozhodně neznamená, že by výzkum ikonografie maleb na florentských svatebních truhlicích neměl smysl. Naopak, jejich mnohotvárnost, rozličná kvalita a šíře témat, která zobrazují, reflektuje realitu Florencie patrně mnohem lépe než řada děl tradičně považovaných za vyšší umění. Jejich majitelé je znali mnohem důvěrněji než skvostné fresky v kostele. Nebyly určeny pouze několika vybraným intelektuálům, ale i ti je objednávali a používali. Jejich ikonografie se může zdát nehodnou rozsáhlých analýz, ze své podstaty je ale spjata s literaturou mnohdy těsněji než mnohem důmyslnější díla. S literaturou, kterou lidé skutečně četli, vyprávěli a sdíleli.

Tehdy jako dnes doplňovaly příběhy to, čeho se lidem nedostávalo v běžném životě. Vyplňovaly prázdná místa nejen na dřevěných truhlicích, ale také v myšlenkách těch, kdo je vlastnili. Jejich náměty často představovaly pravý opak každodenní zkušenosti jejich vlastníků. Většina Florent'anů se ženila tak, aby zabránila sporům a válkám. Sňatky byly pečlivě naplánované a dohodnuté předem, často v době, kdy byli budoucí manželé ještě děti. Nevěsta, ale často ani ženich, neměli v té věci žádné slovo. Máloco mohlo být vzdálenější jejich reálným osudům než příběh Parida, který unesl Helenu a pro lásku k ní způsobil válku.

Pochopení zdrojů, příběhů a jejich hrdinů vede také k pochopení motivací, snů a lásek Florent'anů. Ne naráz a ne s jistotou. Nakonec bychom neměli přece jen zapomenout, že *cassoni* v sobě mají také něco z charakteru italských renesančních novel. Příliš vážný a hluboký výklad není v jejich případě vždy na místě. K truhlicím se v novelách váže jeden topos. Ve světě, kde mohla být Venuše pannou, často sloužila svatební truhla jako úkryt pro milence. Kdo je v truhle schován bylo možná pro Florent'ana 15. století palčivější otázkou, než co je na ní zobrazeno.

Seznam použité literatury a pramenů

- ALBERTI Leon Battista: *De re aedificatoria libri decem*, Argentorati [Štrasburk] 1541
- ANTAL Frederick : *Florentské malířství*, Praha 1954
- APULEIUS: *Zlatý osel*, Praha 1968
- BAXANDALL Michael: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1988
- BAYER Andrea (ed.): *Art and Love in Renaissance Italy*, New York / New Haven / London 2008
- BENOÎT DE SAINTE-MAURE: *Le Roman de Troie*, Paris 1904
- BLAŽÍČEK Oldřich J. (ed.): *Národní galerie v Praze. Sbírka starého umění*, Praha 1971
- BUCHTHAL Hugo: *Historia Troiana: Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration*, London 1971
- BULL Malcom: *The Mirror of the Gods: Classical Mythology in Renaissance Art*, London 2005
- BRUCIA Margaret A.: *The Double Harpalyce, Harpies, and Wordplay at "Aeneid" 1.314-17*, in: *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 51, 2001, 305-308
- CASTIGLIONE Baldassare: *Dvořan*, Praha 1978
- CAMPBELL Caroline: *Lorenzo Tornabuoni's History of Jason and Medea series. Chivalry and classicism in 1480s Florence*, in: *Renaissance Studies*, Vol. 21, 2007, 1-19
- CONINGTON John: *Commentary on Vergil's Aeneid*, Vol. 1, London 1876, in:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0050>, vyhledáno 3.10 2012
- CURTIUS Ernst Robert: *Evropská literatura a latinský středověk*, Praha 1998
- DEMPSEY Charles : *Portraits and Masks in the Art of Lorenzo de' Medici, Botticelli, and Politian's Stanze per la Giostra*, in: *Source: Renaissance Quarterly*, Vol. 52, 1999, 1-42
- DUBY Georges: *Rytíř, žena a kněz. Manželství ve Francii v době feudalismu*, Praha 2003
- FAIETTI Marzia / OBERHUBER Konrad: *Humanismus in Bologna*, Bologna 1988
- FULGENTIUS Fabius Planciades: *Opera*, Lipsiae [Lipsko] 1898
- GOMBRICH Ernst: *Norm and Form*, London 1966
- GOMBRICH Ernst: *Symbolic images*, Oxford 1978
- HEALY Fiona: *Rubens and the Judgement of Paris*, Turnhout 1997
- HOLLIS A. S.: *Hellenistic Colouring in Virgil's Aeneid*, in: *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 94, 1992, 269-285
- KEMP Martin / MASSING Ann / CHRISTIE Nicola / Groen Karin : *Paolo Uccello's 'Hunt in the Forest'*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 133, 1991, 164-178
- KNOWLES Elizabeth: *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*, Oxford 2005, dle: Oxford Reference
<<http://www.oxfordreference.com.ezproxy.is.cuni.cz/view/10.1093/acref/9780198609810.001.0001/acref-9780198609810-e-2104>> (vyhledáno 8.7. 2013)
- KOTALÍK Jiří (ed.): *Staré evropské umění. Sbírky Národní galerie v Praze. Šternberský palác*, Praha 1988
- LÚKIÁNOS: *Šlehy a úsměvy*, Praha 1969
- EKKEHARD Mai (ed.): *Faszination Venus : Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, Köln, 2000
- MARLE Raimond van: *The Development of the Italian Schools of Painting*, Volume X, Haag 1928
- MIZIOLEK Jerzy: *The Story of Paris and Helen in Italian Renaissance domestic paintings from Lanckoronski collection*, in: *Światowit*, Tom V, Fasc. A, 2003, 15-31
- MIZIOLEK Jerzy: *Historia Psyche i Primavera Sandra Botticellego. O obrazach z kolekcji Karola Lanckorońskiego w Galerii Berlińskiej i zbiorach Abegg Stiftung*, in: *Rocznik Historii Sztuki*, 2003, Tom. 28, 47-80
- MIZIOLEK Jerzy: *The "Odyssey" Cassone Panels from the Lanckoroński Collection: On the Origins of Depicting Homer's Epic in the Art of the Italian Renaissance*, in: *Artibus et Historiae*, Vol. 27,

2006, 57-88

MUSACCHIO Jaqueline Marie: Art, Marriage, and Family in the Florentine Renaissance Palace, New Haven 2008

OVIDIUS: Carmina, Lipsiae [Lipsko] 1871

OVIDIUS: O lásce a milování, Praha 1990

PANOFSKY Erwin / Saxl Fritz: Classical Mythology in Mediaeval Art, in: Metropolitan Museum Studies, 1933, Vol. 4, 228-280

PANOFSKY Erwin: Renaissance and Renascences in Western Art, New York 1969

PETRARCA Francesco: Mé tajemství. O tajném střetu mých myšlenek. Secretum meum. De secreto conflictu curarum mearum, Praha 2004

PUJMANOVÁ Olga / PŘIBYL Petr : Italian Painting c. 1330-1550, Praha 2008

PUJMANOVÁ Olga: Italské gotické a renesanční obrazy v československých sbírkách, Praha 1986

PUTNAM Michael C. J. : Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes, New York 1989

SAUNDERS Corinne: Rape and Ravishment in the Literature of Medieval England, Cambridge 2001

SAPFO: Z písní lásky, Praha 1968

SAXL Fritz: The Literary Sources of the 'Finiguerra Planets', in: Journal of the Warburg Institute, Vol. 2, 1938, 72-74

SERVIUS: In Vergilii Aeneidos Libros I-III commentarii, Lipsiae [Lipsko] 1878

SEZNEC Jean: The Survival of the Pagan Gods, New York 1961

SCHUBRING Paul: Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento, Leipzig 1915

SUTER Ann: Aphrodite/Paris/Helen: A Vedic Myth in the Iliad, in: Transactions of the American Philological Association, Vol. 117, 1987

VASARI Giorgio : Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori. Tomo II, Firenze 1878

VERTOVA Luisa: Cupid and Psyche in Renaissance Painting before Raphael, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 42, 1979, 104-121

VERGILIUS: Aeneis, Praha 1923

WARBURG Aby: The Renewal of Pagan Antiquity, Los Angeles 1999

WIND Edgar : Pagan Mysteries in the Renaissance, Oxford 1980

WITTHOFT Brucia: Marriage Rituals and Marriage Chests in Quattrocento Florence, in: Artibus et Historiae, Vol. 3, 1982, 43-59

WITTKOWER Rudolf: Transformations of Minerva in Renaissance Imagery, in: Journal of the Warburg Institute, Vol. 2, 1939, 194-205

ZUCKER Mark J.: The Master of the "Sola-Busca Tarocchi" and the Rediscovery of Some Ferrarese Engravings of the Fifteenth Century, in: Artibus et Historiae, 1997, Vol. 18, 181-194.

Seznam vyobrazení

1. Paridův soud, deska z cassone, 39,5 x 48,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce: PUJMANOVÁ Olga / PŘIBYL Petr : Italian Painting c. 1330-1550, Praha 2008, 46.
2. Únos Heleny, deska z cassone, 39,5 x 48,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce: PUJMANOVÁ Olga / PŘIBYL Petr : Italian Painting c. 1330-1550, Praha 2008, 47.
3. Paridův soud, rukopis Historia destructionis Troiae, Madrid, Biblioteca Nacional de España 17805, fol. 38. Reprodukce z knihy: BUCHTHAL Hugo: Historia Troiana: Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration, London 1971, pl. 34a.
4. Paridův soud, rukopis Historia destructionis Troiae. Ženeva, Bibliotheca Bodmeriana, fol. 17. Reprodukce: BUCHTHAL Hugo: Historia Troiana: Studies in the History of Mediaeval Secular Illustration, London 1971, pl. 34b.
5. Paridův soud, Embriachi, Vídeň, Kunsthistorisches Museum. Reprodukce: MIZIOLEK Jerzy: The Story of Paris and Helen in Italian Renaissance domestic paintings from Lanckoronski collection, in: Światowit, Tom V, Fasc. A, 2003, 15-31, pl. 8, fig. 14.
6. Francesco di Giorgio Martini: Paridův soud, detail, deska z cassone, 34 x 17 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Reprodukce: MIZIOLEK Jerzy: The Story of Paris and Helen in Italian Renaissance domestic paintings from Lanckoronski collection, in: Światowit, Tom V, Fasc. A, 2003, 15-31, pl. 9, fig. 15.
7. Paris a tři bohyně, deska z cassone, Krakow, Zamek Królewski na Wawelu. Reprodukce: MIZIOLEK Jerzy: The Story of Paris and Helen in Italian Renaissance domestic paintings from Lanckoronski collection, in: Światowit, Tom V, Fasc. A, 2003, 15-31, pl. 6, fig. 10.
8. Paridův soud, deska z cassone, 39,7 x 49,8 cm, Glasgow, Burrell Collection. Reprodukce: MIZIOLEK Jerzy: The Story of Paris and Helen in Italian Renaissance domestic paintings from Lanckoronski collection, in: Światowit, Tom V, Fasc. A, 2003, 15-31, pl. 8, fig. 13.
9. Paridův příběh, Florencie, Palazzo Davanzati. Reprodukce: MIZIOLEK Jerzy: The Story of Paris and Helen in Italian Renaissance domestic paintings from Lanckoronski collection, in: Światowit, Tom V, Fasc. A, 2003, 15-31, pl. 10, fig. 17.
10. Únos Heleny, deska z cassone, 43,4 x 50,3 cm, Krakow, Zamek Królewski na Wawelu. Reprodukce: MIZIOLEK Jerzy: The Story of Paris and Helen in Italian Renaissance domestic paintings from Lanckoronski collection, in: Światowit, Tom V, Fasc. A, 2003, 15-31, pl. 11, fig. 20.
11. Vita triplex, Ovide moralisé, Rouen, Bibliothèque municipale, ms. 1044. Reprodukce: HEALY Fiona: Rubens and the Judgement of Paris, Turnhout 1997, fig. 13, 241.
12. Paridův soud, deska z cassone, 36,2 x 51 cm.
13. Biagio di Antonio: Paridův soud, deska z cassone, 44 x 38 cm, soukromá sbírka. Reprodukce: <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=15230&titolo=Tucci+Biagio+di+Antonio%0A%09%09%09%0A%09%09+++++%2C+Giudizio+di+Paride> (vyhledáno 25.7. 2013)
14. Paridův soud, deska z cassone. Reprodukce: <http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=15938&titolo=Anonimo+fiorentino+sec.+XV%0A%09%09%09%0A%09%09+++++%2c+Giudizio+di+Paride> (vyhledáno 25.7. 2013)
15. Paridův soud, deska z cassone, 65,1 x 111 cm, Cambridge, Mass., Fogg Museum. Reprodukce: <<http://www.harvardartmuseums.org/art/231546>> (vyhledáno 25.7. 2013)
16. Venus-Virgo, Medaile Giovanni Tornabuoni, bronz, průměr 7,8 cm, Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Reprodukce: <<http://www.smb.museum/ikmk/object.php?id=18207022medaile>> (vyhledáno 25.7. 2013)

17. Apollonio di Giovanni: Paridův soud, Florencie, Biblioteca Riccardiana, ms. 492, 61v, detail.
Reprodukce: <<http://www.riccardiana.firenze.sbn.it/parnaso/Ricc492/index.html>> (vyhledáno 25.7. 2013)
18. Apollonio di Giovanni: Venus-Virgo, Florencie, Biblioteca Riccardiana, ms. 492, 67r, detail.
Reprodukce: <<http://www.riccardiana.firenze.sbn.it/parnaso/Ricc492/index.html>> (vyhledáno 25.7. 2013)
19. Apollonio di Giovanni: Venuše a Aeneas, Florencie, Biblioteca Riccardiana, ms. 492, 68v, detail.
Reprodukce: <<http://www.riccardiana.firenze.sbn.it/parnaso/Ricc492/index.html>> (vyhledáno 25.7. 2013)
20. Baccio Baldini: Planeta Venuše, rytina, 32 x 21,5 cm, Londýn, British Museum. Reprodukce:
<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=29360&objectId=756814&partId=1> (vyhledáno 25.7. 2013)
21. Jacopo del Sellaio: Příběh Kupida a Psyché, deska z cassone, 59 x 178 cm, detail, New York, soukromá sbírka. Reprodukce: BAYER Andrea (ed.): Art and Love in Renaissance Italy, New York / New Haven / London 2008, Cat. 136, 295.
22. Baccio Baldini: Mladík a nymfa (Lorenzo de' Medici a Lucrezia Donati), rytina, průměr 14,4 cm, Paříž, Bibliothèque Nationale de France. Reprodukce: BAYER Andrea (ed.): Art and Love in Renaissance Italy, New York / New Haven / London 2008, fig. 20, 30.
23. Marcantonio Raimondi: Paridův soud, rytina, 28,6 x 21,3 cm, Londýn, British Museum.
Reprodukce:
<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1435935&partId=1&searchText=Judgement+of+Paris&images=true&people=115934&page=1> (vyhledáno 25.7. 2013)
24. Monogramista IO.F.F.: Paridův soud, bronz, průměr 5,5 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.
Reprodukce: FAIETTI Marzia / OBERHUBER Konrad: Humanismus in Bologna, Bologna 1988, 346.
25. Pupila Augusta, připsáno Mistru tarotových karet z majetku rodiny Sola-Busca, rytina, 10,2 / 10,7 x 18,2 cm, lokace neznámá. Reprodukce: ZUCKER Mark J.: The Master of the "Sola-Busca Tarocchi" and the Rediscovery of Some Ferrarese Engravings of the Fifteenth Century, in: Artibus et Historiae, 1997, Vol. 18, 187.
26. Albrecht Dürer: Pupila Augusta, perokresba, 25.4 x 19.4 cm, Windsor Castle, Royal Collection.
Reprodukce: <<http://www.royalcollection.org.uk/collection/912175/pupila-augusta>> (vyhledáno 25.7. 2013)
27. Hans Springinklee: Paridův soud, dřevořez, průměr 5,8 cm, Londýn, British Museum.
<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1472046&partId=1&searchText=Springinklee&images=true&page=1> (vyhledáno 25.7. 2013)
28. Niklaus Manuel Deutsch: Paridův soud, malba na plátně, 223 x 160 cm, Kunstmuseum Basel.
Reprodukce: <<http://194.176.109.156/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1047&viewType=detailView>> (vyhledáno 25.7. 2013)



1: Paridův soud, deska z cassone, 39,5 x 48,5 cm, Národní galerie v Praze.



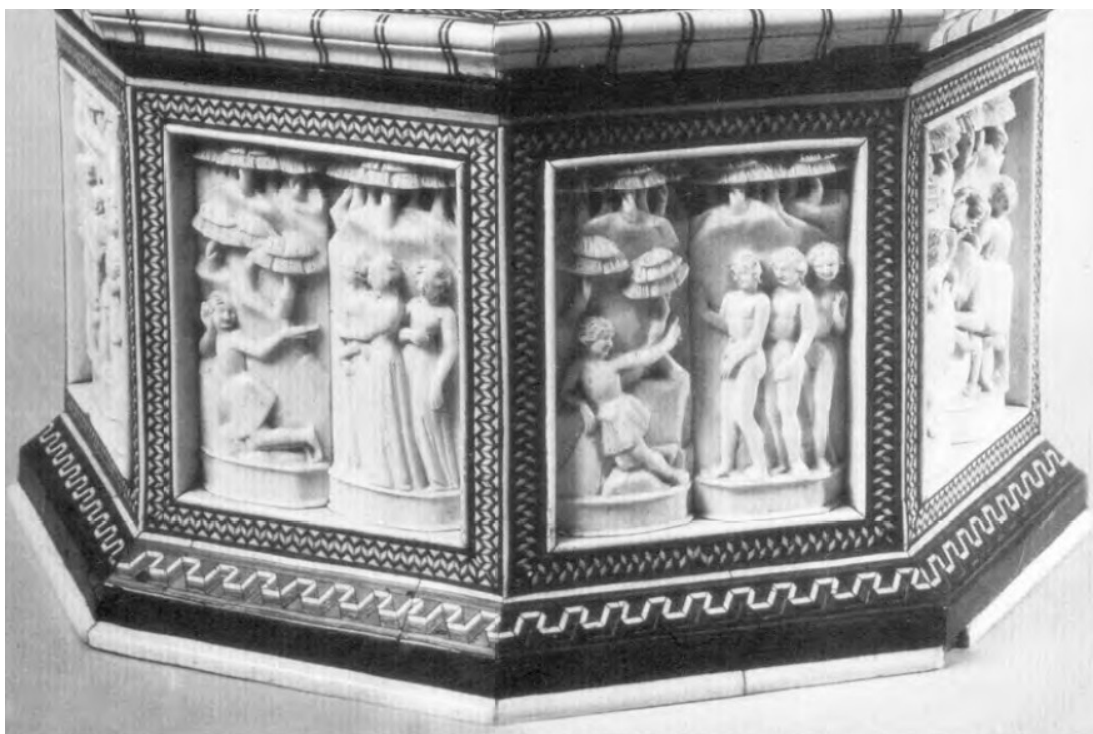
2: Únos Heleny, deska z cassone, 39,5 x 48,5 cm, Národní galerie v Praze.



3: *Paridův soud*, rukopis *Historia destructionis Troiae*, Madrid, Biblioteca Nacional de España 17805, fol. 38.



4: *Paridův soud*, rukopis *Historia destructionis Troiae*. Ženeva, Bibliotheca Bodmeriana, fol. 17



5: *Paridův soud, Embriachi, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.*



6: *Francesco di Giorgio Martini: Paridův soud, deska z cassone, 34 x 17 cm, detail, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.*



7: *Paris a tři bohyně*, deska z cassone, Krakow, Zamek Królewski na Wawelu.



8: *Paridův soud*, deska z cassone, 39,7 x 49,8 cm, Glasgow, Burrel Collection.



9: *Paridův příběh, Florencie, Palazzo Davanzati.*



10: *Únos Heleny, deska z cassone, 43,4 x 50,3 cm, Krakow, Zamek Królewski na Wawelu.*



11: *Vita triplex*, *Ovide moralisé*, Rouen, Bibliothèque municipale, ms. 1044.



12: *Paridův soud*, deska z cassone, 36,2 x 51 cm.



13: Biagio di Antonio: Paridův soud, deska z cassone, 44 x 38 cm, soukromá sbírka.



14: Paridův soud, deska z cassone.



15: Paridův soud, deska z cassone, 65,1 x 111 cm, Cambridge, Mass., Fogg Museum.



16: Venus-Virgo, Medaile Giovanny Tornabuoni, bronz, průměr 7,8 cm, Münzkabinett, Staatliche Museen zu Berlin.



17: Apollonio di Giovanni: *Paridův soud*, Florencie, Biblioteca Riccardiana, ms. 492, 61v.



18: Apollonio di Giovanni: *Venus-Virgo*, Florencie, Biblioteca Riccardiana, ms. 492, 67r, detail.



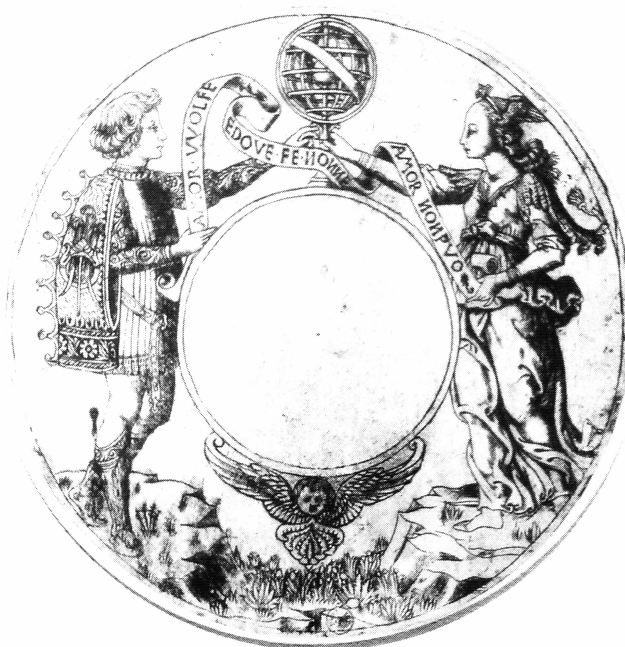
19: Apollonio di Giovanni: *Venuše a Aeneas*, Florencie, Biblioteca Riccardiana, ms. 492, 68v, detail.



20: Baccio Baldini: Planeta Venuše, rytina, 32 x 21,5 cm, Londýn, British Museum.



21: Jacopo del Sellaio: *Příběh Kupida a Psyché*, deska z cassone, 59 x 178 cm, detail, New York, soukromá sbírka.



22: Baccio Baldini: *Mladík a nymfa (Lorenzo de' Medici a Lucrezia Donati)*, rytina, průměr 14,4 cm, Paříž, Bibliothèque Nationale de France.



23: Marcantonio Raimondi: *Paridův soud*, rytina, 28,6 x 21,3 cm, Londýn, British Museum.



24: Monogramista IO.F.F.: *Paridův soud*, bronz, průměr 5,5 cm, Vídeň, Kunsthistorisches Museum.



25: *Pupila Augusta*, připsáno Mistru tarotových karet z majetku rodiny Sola-Busca, rytina, 10,2 / 10,7 x 18,2 cm, lokace neznámá.



26: Albrecht Dürer: *Pupila Augusta*, perokresba, 25.4 x 19.4 cm, Windsor Castle, Royal Collection.



27: Hans Springinklee: *Paridův soud*, dřevorez, průměr 5,8 cm, Londýn, British Museum.



28: Niklaus Manuel Deutsch: *Paridův soud*, malba na plátně, 223 x 160 cm, Kunstmuseum Basel.